Diálogos académicos

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA · CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS

ESCRITURAS DE LA CATÁSTROFE

Bio y necropolíticas en el arte y la literatura

Alina Peña Iguarán
Edgardo Íñiguez Rodríguez
(coordinadores)

Diálogos académicos

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA · CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS

ESCRITURAS DE LA CATÁSTROFE

Bio y necropolíticas en el arte y la literatura

Alina Peña Iguarán
Edgardo Íñiguez Rodríguez
(coordinadores)

Diálogos académicos

ESCRITURAS DE LA CATÁSTROFE

ESCRITURAS DE LA CATÁSTROFE

Bio y necropolíticas en el arte y la literatura

Alina Peña Iguarán
Edgardo Iñiguez
(coordinadores)

CU LA GOS
ediciones

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Dr. Aristarco Regalado Pinedo
Rector del Centro Universitario de los Lagos

Dr. Francisco Javier González Vallejo
Secretario Académico

Mtra. Yamile F. Arrieta Rodríguez
Jefa de la Unidad Editorial

Primera edición electrónica, 2020

© Alina Peña Iguarán, Edgardo Íñiguez
coordinadores

ISBN 978-607-547-941-5

D. R. © Universidad de Guadalajara

CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS
Av. Enrique Díaz de León 1144, Col. Paseos de la Montaña, C.P. 47460
Lagos de Moreno, Jalisco, México
Teléfono: +52 (474) 742 4314, 742 3678 Fax Ext. 66527
http://www.lagos.udg.mx/

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Hecho en México / *Made in Mexico*

Escrituras de la Catástrofe.

Bio y necropolíticas en el arte y la literatura

Se terminó de editar en diciembre de 2020

en las oficinas de la Editorial Universidad de Guadalajara,

José Bonifacio Andrada 2679, Lomas de Guevara

44657 Guadalajara, Jalisco.

Coordinación editorial: Mtra. Yamile F. Arrieta Rodríguez

Cuidado del texto: Diego Inés Álvarez Méndez

Diseño cubierta: Juan Pablo Santos Rodríguez

Diagramación: Ana Carolina Cabrera Almeida

Imagen de cubierta: Gabriela Tolentino

Introducción

Alina Peña Iguarán

Edgardo Íñiguez

El proyecto de este libro surgió en 2018 cuando lanzamos la convocatoria entre compañeros y compañeras de variados ámbitos para pensar las maneras en cómo el arte y sus escrituras se activan desde escenarios de excepcionalidad que van proliferando en distintas claves de violencia: retenes militares en carreteras, toques de queda sin nombrar, abandonos y desalojos de poblaciones, estados de sitio, fragmentación y vigilancia del territorio, sofisticación de instituciones de encierro, detenciones y desapariciones forzadas y otros escenarios que tal vez no alcanzamos a imaginar por las particularidades que se dan, tanto en la vivencia presencial como en la dimensión on-line; tanto en el ámbito de lo público como en el de lo privado. Por escenarios de excepcionalidad pensamos aquellos espacios cifrados por la suspensión de los derechos básicos de las personas y el predominante uso de la fuerza desde diversas figuras de autoridad (legal o paralegal) que se disputan la hegemonía en el uso del control. En este sentido se pone en juego una gramática de lo que se puede ver, decir y pensar. Por otro lado, la dimensión tecnodigital nos hace pensar también en otros modos de condicionar la vida engarzada a dispositivos que optimizan el rendimiento, capturan el futuro y configuran al sujeto en perfiles mercanitilizables.

Propusimos que la convocatoria detonara la escritura de textos teórico-analíticos, pero también la producción artística de dos proyectos audiovisuales que abordan la desaparición forzada desde Jalisco. Es así que el texto se compone de manera heterogénea por elaboraciones que buscan abordar la producción artística en diferentes soportes técnicos (texto, imagen, cuerpo y espacio público) vinculada a la producción de estrategias de indagación y al develamiento de los regímenes control sobre la vida y la mortalidad. En este sentido interesa pensar el arte y los ecos que detona no como un vehículo informativo, comunicativo o ilustrativo, sino, más bien, como herramienta hermenéutica, artilugio que devela lo invisible que hay en la gramática dominante en claves, tanto de bio como de necropoder.

Al momento de escribir esta introducción, los editores estamos en confinamiento por la pandemia COVID-19. Este nuevo lugar nos hace repensar la relación entre catástrofe y estética. La suspensión de lo habitual (o tal vez, la visibilidad de lo habitual como algo lejano), y el distanciamiento social, por un lado, nos están llevando a un tempo diferente, doméstico y desconcertante. Las medidas de higiene generan nuevos hábitos y con ellos la alerta frente a los tactos y sus rastros como el lugar amenazante del contacto masivo. Por otro lado, el vértigo frente al colapso global de las economías que se pronostican inevitables, aunado a la exposición a la intemperie social y política de algunos más que de otros. Frente al coronavirus los gobiernos han intensificado, en una nueva clave, las tecnologías de control social y esto evidencia de nuevo, pero con una singularidad específica, escenarios de excepcionalidad que estamos en proceso de pensar conforme los vivimos de forma paulatina. Pareciera que esta vivencia pone en juego todo, lo trastoca por un momento y le da un acomodo diferente a las piezas, incluye nuevas configuraciones y nosotros empezamos a leer algunas de las señales desde el asombro que da la intemperie del confinamiento. Las imposiciones del encierro brindan las condiciones necesarias para rearticular las tecnologías de poder y las técnicas que plantearán nuevas subjetividades y corporalidades, vigiladas por prótesis y aparatos tecnológicos.

Es por lo anterior que volvemos a pensar, siguiendo a Walter Benjamin, en la catástrofe, no como algo externo al proyecto civilizatorio de la modernidad, mucho menos como un accidente al proceso de acumulación por desposesión. Catástrofe en clave epistemológica para leer la historia y suspender la soberanía de la gramática del programa neoliberal que plantea las mercantilizaciones de la vida y del cuerpo, y la captura del horizonte de posibilidades otras. Los textos y proyectos artísticos incluidos en este número son una suerte de excavación en las ruinas, la basurización de la vida y los restos de la violencia para hacer venir otros lenguajes desde los cuales se pueda hacer pensable lo imposible; desde los cuales mostrar las estrategias y las modalidades discursivas que se sirven de los modos de reproducción y los modelos de trabajo a fin de ficcionalizar los cuerpos, de convertirlos en entrecruzamientos de poder, en territorios donde se inscriben las políticas de gestión de la vida y de la muerte.

Este libro se trama a partir de una invitación en donde pudiéramos recoger una serie de preguntas que nos inquietan y desde las cuales quisimos articular una conversación:

¿Cómo enfrentar, hablar de los modos de violencia en su clave de “horrorismo”

(Cavarero, 2008) sin perpetuar la espectacularidad de sus imágenes, es decir, evitando su captura?, ¿cuáles son las posibilidades de la acción creativa para intervenir la maquinaria bio/necropolítica y activar otros modos de interacción social?, ¿cuáles son las disyuntivas del lenguaje frente a la presencia de la ausencia que impone la desaparición forzada?, ¿de qué manera es posible decir la vida que la violencia ha articulado en sus dimensiones subjetivas?, ¿qué puede aparecer la estética, y para quiénes, de modo que allí surja una interrupción frente a los mandatos del deber?

Los textos que agrupa el presente volumen proponen lecturas, formas de posar la mirada, líneas interpretativas de textos literarios, de obras e intervenciones artísticas a la luz de los potentes crisoles que abren las biopolíticas y las necropolíticas en los campos metodológicos de diversas disciplinas. Los productos culturales y prácticas artísticas aquí abordadas nutren el diálogo social en torno a diferentes catástrofes originadas por las maquinarias de un poder que actúa de maneras que van de lo subrepticio a lo burdo; de escenarios de excepcionalidad no declarados por Estados como el mexicano o el colombiano, cuyos efectos se viven de forma cotidiana; una violencia frenética, a veces inverosímil, que limita la movilidad habitual de comunidades enteras y que afecta las condiciones de vida e, incluso, pone en jaque los conceptos mismos de lo humano, de las posibilidades de la vida humana y del valor que esta posee.

Tanto en el arte visual de participación, como en la literatura, subyace la facultad de crear otras configuraciones, es decir, de plantear una presentación otra, como alternativas discrepantes a la noción de “normalidad”. Nos referimos a ese sentido común entendido como las prácticas y convenciones sociales que apuntalan marcos cognitivos de interpretación de un orden. Este último se impone por vía de normativas que recaen sobre los cuerpos y los sujetos (Butler, 2005, p. 10), de comprender discursos hegemónicos que devienen formas de vida predominantes en una sociedad y comprender aspectos del mundo aludido en las obras. Así pues, el arte y la escritura son capaces de refractar condiciones específicas de diferentes esferas de la praxis humana en un espacio y en un tiempo dados.

En ese sentido, el arte devela algunos de los hilos que componen la madeja de lo que Michel Foucault denomina “dispositivo”, una suerte de conjunto de hebras compuesto por elementos multilineales tan heterogéneos como los discursos, las instituciones, las disposiciones arquitectónicas, las leyes, las gestiones y medidas administrativas o los enunciados, tanto de carácter filosófico como científico o,

inclusive, moral. Deleuze señala que el dispositivo revela las tres grandes instancias que identifica el autor de Las palabras y las cosas: saber, poder y subjetividad. No obstante, ninguna de las tres está bien delimitada en términos espaciales, sino que se entretejen dentro del campo del dispositivo, pero también lo exceden (1990: p. 155).

A fin de "cartografiar" esta suerte de ovillo se impone situarse en las diferentes cuerdas que lo componen y lo atraviesan. Para conseguir esta labor, Deleuze hace referencia a cuatro dimensiones, entre las que resaltan las curvas de visibilidad y de enunciación. Éstas posibilitan hacer ver y hacer hablar. Los textos aquí contenidos muestran la justificación o el deseo de ocultar, a nivel discursivo, prácticas propias del capitalismo tardío que se inscriben en los cuerpos de los individuos. Los claroscuros que dan pie a la reflexión muestran la emergencia y la instauración de tecnologías de poder sobre la vida y la muerte como medios de acumulación de riqueza.

Este volumen incluye seis textos que piensan desde el arte; modos, no solo de interrogar las tecnologías de gubernamentalidad, los nuevos modos de guerra y la gestión de la vida-muerte, sino también las dimensiones afectivas de estar en complicidad con otros de cara a la catástrofe, o más bien haciéndose cargo de la densidad semántica de ella. El libro abre con un segmento de tres textos en los que se abordan procesos de arte-acción. El segundo segmento incluye dos textos que elaboran desde el campo de literatura posibilidades de vida en un tiempo postutópico; y el último es proyecto de escritura colaborativa a partir de dos piezas audiovisuales sobre desaparición forzada en Jalisco realizadas por dos artistas jóvenes.

En "Escombrera: El peso de la paz", Ludmila Ferrari reflexiona en torno al enclave que ha devenido la Comuna 13 de Medellín por efecto del narcotráfico y de grupos paramilitares como las FARC. La Escombrera, una fosa común ubicada en el distrito es una inscripción espacial de la injusticia. El emplazamiento desafía las categorías geopolíticas y legales de la excepción en cuanto a que presenta —sin presentar, a partir de la ausencia— un problema forense o, en otras palabras, cómo operar en un registro que sitúa lo urbano en la fosa común.

En "Imaginación poítica en Lavorare con Lentezza: Persistir, resistir y sublevarse en la era de la bio y la necropolítica", Mario Morales propone, en primera instancia, algunas consideraciones sobre el predominio del capitalismo

gore en México y, sobre todo, una revisión histórica de estrategias y prácticas de la imaginación política que se presentan como contrapunto ante las bio y las necropolíticas predominantes. En segundo término, hace un acercamiento a Lavorare con Lentezza, trabajo del colectivo artístico y activista Cooperativa cráter invertido. La pieza es un ejemplo del proceso artístico como forma de abonar en la imaginación política.

“Necropolítica, biotecnología y posthumanidad en Oryx y Crake de Margaret Atwood” examina una novela de anticipación científica desde la perspectiva de las bio y las necropolíticas. La lectura que hace Fran-

cisco Javier Cortazar Rodríguez pone de relieve la explotación de las vidas humana y animal propias del capitalismo. En efecto, con el único fin de obtener grandes ganancias, la agenda del neoliberalismo se impone sobre una vida que se incorpora en el orden económico a expensas del sacrificio de aquellas especies que ya no son rentables o explotables.

En “Se permite estar aquí/ Loitering Permitted Here”, Jorge Francisco Sánchez discute dos proyectos que recurren al arte como estrategia de exploración etnográfica con migrantes, personas deportadas de los Estados Unidos y en situación de calle en la ciudad de Tijuana. El primero, inscrito en las metodologías del diseño, se creó con la intención de cubrir las necesidades de migrantes provenientes de Haití mientras solicitaban asilo humanitario. El segundo se desarrolla a partir del giro hacia lo social que propone Suzzane Lacy. El trabajo busca un diálogo para construir sentidos compartidos de la práctica del arte en el espacio público y apelar a los dispositivos de control social del que son víctimas las personas en situación de calle.

En “Silencio, poder y violencia en “Lo que no pueden decirnos” de Emiliano Monge, Edgardo Íñiguez se interroga sobre la ética y la estética del lenguaje frente a un Estado neoliberal que expulsa a los sujetos del lenguaje. A partir del concepto necroescrituras, hace una lectura del cuento para poner de relieve la expropiación de la palabra y el colapso de un lenguaje que normaliza la violencia y la muerte como medios de acumulación de capital.

El texto escrito a seis manos por Manuel Acuña, Alina Peña iguarán y Gabriel Sánchez-Mejorada relata el proceso de creación de dos proyectos artísticos que buscan visiblizar y recuperar las dimensiones tanto íntima como social de las desapariciones en el contexto mexicano actual. Cuerpo y memoria, de Sánchez-

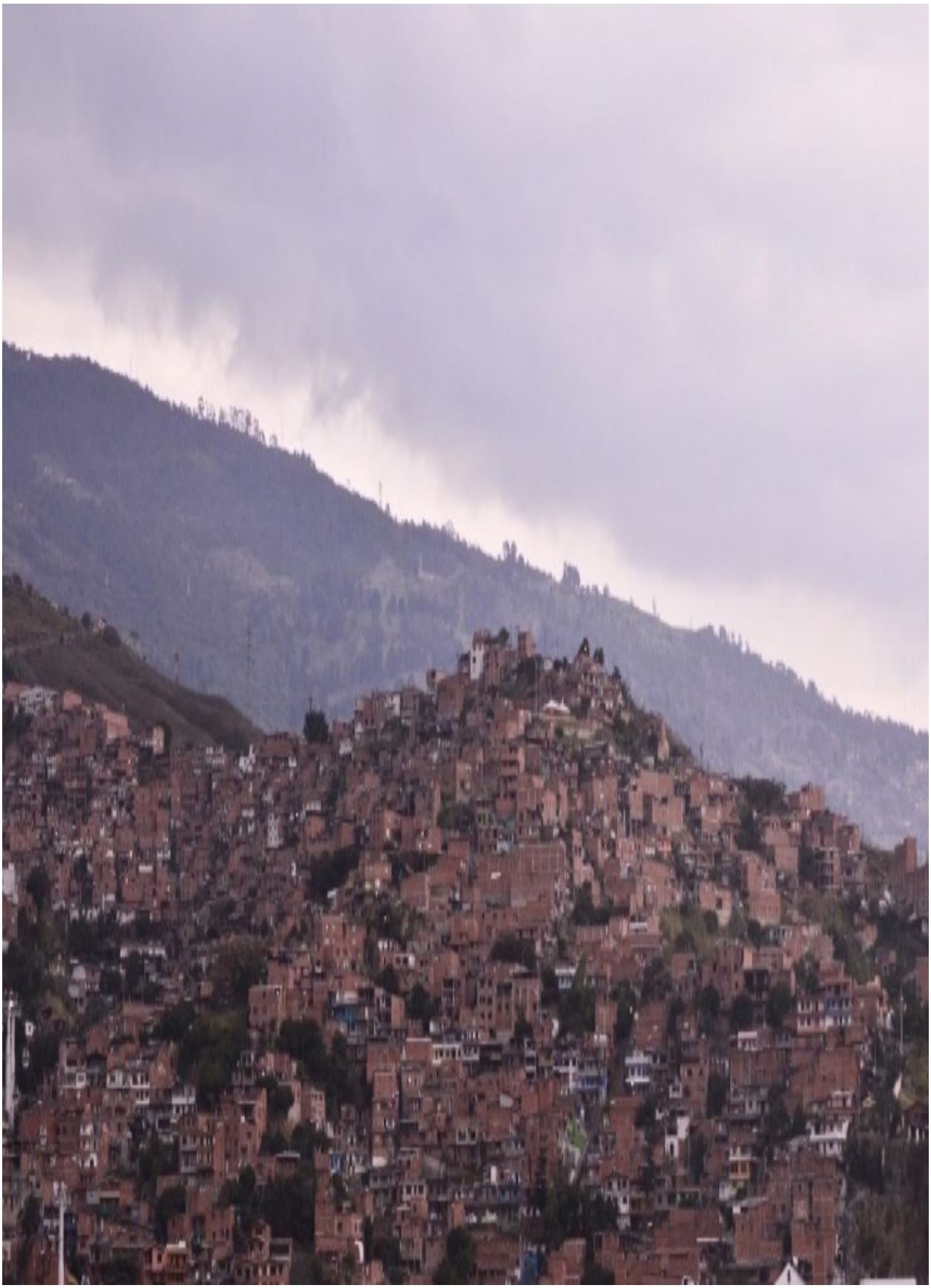
Mejorada es un mural que se basa en la información del Registro Nacional de Personas Extraviadas y Desaparecidas (RNPED). En cuerpos fragmentados se insertan las señas particulares de personas desaparecidas y las ubicaciones donde fueron vistas por última vez. Relato personal, por su parte, es una vivencia audiovisual que explora la forma en que se recrean en la memoria imágenes violentas de la desaparición forzada. La amalgama de los recuerdos y las anécdotas de tres mujeres buscan reconstruir los imaginarios para volver a habitarlos.

Los trabajos aquí reunidos hacen inteligibles algunos de los hilos de un dispositivo que podríamos llamar de acumulación y de excedencia —concentrar capital, desechar lo sobrante— que se basa en la invasión de la vida y en la gestión espectacular y grotesca de la muerte. En ese sentido, muestran parte del entramado, de las formas que adquieren las tecnologías de poder y las tecnologías disciplinarias de un capitalismo tardío. También abren un diálogo y, con él, la posibilidad de pensar y de emplazarse, por vía del arte y de la escritura, en heterotopías, en lugares otros de enunciación y de resistencia, en la producción de subjetividades y de pequeñas resistencias discursivas ante los efectos de las maquinarias de dominación.

Escombrera: el peso de la paz

[1]

Ludmila Ferrari



La Comuna 13, distrito en que se ubica la Escombrera, ha sido un privilegiado enclave geopolítico desde la década de los años setenta. Ubicada en el límite urbano/rural de Medellín, en “la 13” confluyen varios corredores de droga que conectan los laboratorios de coca del sur del país, con las salidas marítimas del Pacífico y el Atlántico y con el túnel occidental que cruza el istmo del Darién hacia Panamá. Fueron los narcos, “los primeros urbanistas de Medellín”, los que dotaron de importancia estratégica a la 13. Por lo mismo, desde principios de los años 70, el control de la comuna ha sido disputado por diversos grupos armados, primero entre milicianos y guerrillas (1979-1986), luego entre el ejército y las guerrillas (ELN, M19 y FARC) (1986-1998), hasta 1998 año en que el paramilitarismo toma el control de la comuna y el conflicto se hace “urbano”.[2] Un año más tarde del ingreso del Bloque Metro a la Comuna los habitantes empiezan a oír rumores de un “cementerio paramilitar”. No es casual que La Escombrera esté donde está, tampoco es casual que sea la que más atención haya recibido. Sí sabemos que no es la única.

Resultado de una combinación de apertura económica, operatividad geopolítica y desplazamiento forzado, el crecimiento infraestructural de Medellín supera al de cualquier otra ciudad colombiana. La renovación urbana se transcribe como boom inmobiliario: especulación con del precio de la tierra, aumento del valor de la propiedad, incremento exponencial de la construcción y, por tanto, de la demolición. Double bind urbanístico: la renovación urbana multiplica los metros cúbicos de escombros, 7600 toneladas diarias para ser más exactos. Así también se mide el progreso: en toneladas de escombros.[3] En Medellín la urbanización del conflicto armado no solo significa el ingreso de bloques paramilitares a la ciudad, sino en el despliegue de un narco-urbanismo como arma de guerra: el tráfico perverso entre la ciudad y sus fosas activas, las escombreras. La ciudad no solo es violenta; aquí la violencia se vuelve urbe. En este sentido entendemos la observación del arquitecto forense Eyal Weizman: “architecture is political plastic” (s. f., p. 7).

La “renovación urbana” trepa por los cerros del Valle de Aburrá sembrando el agro de torres de monoblocs color blanco y desplazando hacia sus márgenes a las poblaciones más vulnerables. En la urbanización del conflicto la distinción entre el campo y la ciudad se hace cada vez más porosa. La Comuna no es la periferia, es el margen, un tejido cicatrizado, vivo y en constante transformación. En las comunas de Medellín, como en los barrios de invasión de Bogotá, se define la geopolítica del país. Estos márgenes son sitios poderosos de inscripción

contemporánea de la violencia. Una violencia que ya no responde a la definición clásica de la violencia política contenida (amigo/enemigo, dentro/fuera), sino que opera en la fuerza descontenida del paramilitarismo y la narco-acumulación. La Comuna 13 es quizás uno de los territorios más importantes en este sentido en la historia de Colombia. Una dimensión geopolítica alternativa al Estado Nación que, a pesar de sus transformaciones, ha permanecido por más de cincuenta años. No en vano el dicho que corre por sus calles: “el que controla la 13 controla Colombia”.

El "cementerio paramilitar" se encuentra allí, en la Escombrera; justamente en el borde extremo de la comuna, en el límite precario en donde las casas de ladrillos dejan de aparecer dando lugar al monte. Antes de ser una escombrera, un hueco en donde se descarga desecho de construcción, esta esquina de la montaña era conocida como la Arenera y como su nombre lo indica, era una mina de arena. Ésta fue utilizada en la primera urbanización de Medellín a mediados de los sesenta y es justamente esta primera urbanización residencial la que ahora es “renovada” y arrojada en el hueco de la mina. Literalidad extractivista: la arena de la Arenera, es el escombro de la Escombrera. Una materia incapaz de reintegrarse a la montaña y que en su sostenida acumulación y compactación encubre cerca de 270 víctimas dispersas en más de 100 fosas. La Escombrera no es una fosa común, es una superficie común a más de 100 fosas, un territorio de desaparición, una montaña hecha abismo. Una superficie gruesa (Thick Surface) alimentada diariamente por 300 volquetas de escombros (Weizman, s. f., p. 9). Su composición material imposibilita la fuerza de ley y la intelección forense que adviene con ella. La Escombrera es la inscripción espacial de la injusticia que desafía las categorías geopolíticas y legales de la excepción y nos presenta (sin presentar nada) un problema fundamental: ¿cómo operar desde este registro?

Fosas encadenadas a las minas, a la extracción primaria más pobre: la extracción de la tierra misma. Las minas y las fosas comparten la misma inscripción del capital, son hijas de la misma herida, signadas con el mismo fuego. La fosa-mina es del orden de la acumulación informe, el no-orden del residuo. Las fosas no se oponen a las tumbas, éstas simplemente pertenecen a un orden diferente, al orden arquitectónico del nombre, el monumento y la ruina. El escombro es el exceso que pende, que traza y borra las diferencias entre estos dos órdenes. La Escombrera marca el exceso de lo arquitectónico, el límite de la ruina.

Entre los escombros de la Escombrera confluyen los remanentes materiales de la renovación urbana y las víctimas de la necropolítica del Estado paramilitar

colombiano, incluyendo las víctimas de la Operación Orión, la última de once operaciones militares llevadas a cabo entre febrero y octubre de 2002 en la Comuna 13. Celebrada como un logro de la Seguridad Democrática del ex-presidente Álvaro Uribe Vélez, la Operación Orión aseguró de un mismo golpe: el control paramilitar de la comuna, el ingreso del neoliberalismo en forma de capitales mixtos (público-privado) y su inscripción de las vidas de sus habitantes en una economía de la deuda. Sobre los laureles de esta victoria neoliberal y paramilitar se sedimenta parte del actual proceso de Paz de Colombia. Minas hechas fosas, fosas aplastadas por escombros. La Escombrera es todo aquello que la paz del Estado quiere borrar, el peso del cual se quiere liberar. Un peso que en su caída descomunal amenaza con desintegrar los cuerpos allí enterrados, con hacerlos polvo, arena. Si no se puede borrar la infamia ¿se puede cubrir incansablemente?

Mientras tanto la Escombrera sigue allí, vigilante, no se puede borrar su desnudez arenosa del horizonte naranja de la comuna. Lo que vemos no solo es el desecho de construcción, su descarga y olvido; es la ciudad que se desintegra y se hace masa, son las toneladas de escombro que diariamente se siguen acumulando. De día brilla, polvorienta, de noche nos ciega con sus reflectores. Imagen técnica del desastre, la Escombrera sigue allí, vigilada.

Para los expertos la Escombrera es un desafío técnico: “Consideramos que es una labor sin precedentes” declaran, “por la dimensión del terreno (100 hectáreas), por la cantidad de escombros que allí acumulados a lo largo de 15 años”.[4] No es hasta el año 2015, luego de ocho años de laberintos burocráticos, que las familias de desaparecidos logran detener las volquetas y dar inicio al procedimiento legal. Las primeras excavaciones de agosto a diciembre de 2015 no hallaron evidencia forense y ya en marzo de 2016 las volquetas volvieron a descargar. Con cada descarga los cuerpos se cubren en el olvido, cada descarga arriesga la desaparición de la evidencia ósea, la materia que experto forense “hace hablar”, el objeto prosopopéyico en torno al que se organiza el foro que construye una verdad, el camino de la justicia forense (Weizman, 2012).

Para Eyal Weizman en la “era forense” que emerge en el ocaso de la “era del testigo”, la primacía dada a la dimensión lingüística del testimonio y la memoria es suplementada por: “an emergent forensic sensibility, an object-oriented juridical culture immersed in matter and materiality in code and form and in the presentation of scientific investigations by experts” (2012). En la Escombrera los expertos confrontan el cubrimiento material, el olvido activo de la evidencia: ¿cómo pensar la Escombrera en términos de objeto, forma y código? Quizás en este momento la Escombrera no pueda ser pensada en términos de evidencia objetual, sino como hace el mismo Weizman al referirse a las fosas comunes en Guatemala, en términos de thick surface, una superficie densa cuyo ‘contenido’ desborda el mapeo cartográfico:

La superficie de la tierra es un tejido de relaciones complejas, asociaciones y encadenamientos de acciones entre personas, ambientes y artificios (…) La superficie de la tierra tiene un cierto grosor, no es un volumen, no es un objeto, este no reemplaza (replace) al sujeto (s. f., p. 6).

¿Puede una fosa común reemplazar al sujeto? ¿Cómo opera la sensibilidad forense respecto a esta “superficie densa”? Mi intuición es que ésta va más allá de la mera evidencia anclada en lo objetual, la Escombrera nos sensibiliza sobre la profunda compenetración entre la ciudad y la fosa común, hallando lo urbano

en la fosa y la fosa en lo urbano. Si la Escombrera, como thick surface excede y desborda el mapa geocodificado ¿por qué entonces negar su efecto des-localizador? ¿Cuáles son los límites, o mejor, cuál es el espectro de subjetividad al que atañe la sensibilidad forense? ¿Por qué no reemplazaría o desplazaría al sujeto observador y juez de la evidencia? ¿Cómo resistir el desborde implicado en esta singular abyección de la tierra (ground)? ¿Cuál es el sujeto presupuesto por Weizman?

Pensar la Escombrera como superficie densa nos plantea una pregunta más: ¿qué sucede aquí con la ficción prosopopéyica conjurada por la escena forense, (el encuentro entre evidencia-mediador-foro en donde “se da voz a las cosas”)? La prosopopeya, la voz ficcional de ultratumba, es para Paul De Man el tropo de la autobiografía signado ejemplarmente con la “lectura” solar del epitafio. De Man desarrolla su análisis de la prosopopeya a partir de un verso de Milton: “el epitafio está abierto al día; el sol mira la piedra, y las lluvias del cielo tamborilean sobre ella (…) [aquí] el sol se convierte en el ojo que lee el texto” (Derrida, 1986) la prosopopeya completa la metáfora del sol y el espectro tropológico que lo vincula al epitafio, el lenguaje de la piedra cobra “voz”, y la piedra parlante equilibra al sol vidente. “La voz cobra boca, ojo y finalmente rostro, una cadena que está manifiesta en la etimología del nombre del tropo, prosopon poiein, conferir una máscara o rostro” (Derrida, 1986, p. 43). Pero una fosa no tiene epitafio. Una fosa no es una tumba: “una piedra sin letra dejaría el sol suspendido en la nada” (Derrida, 1986, p. 43).

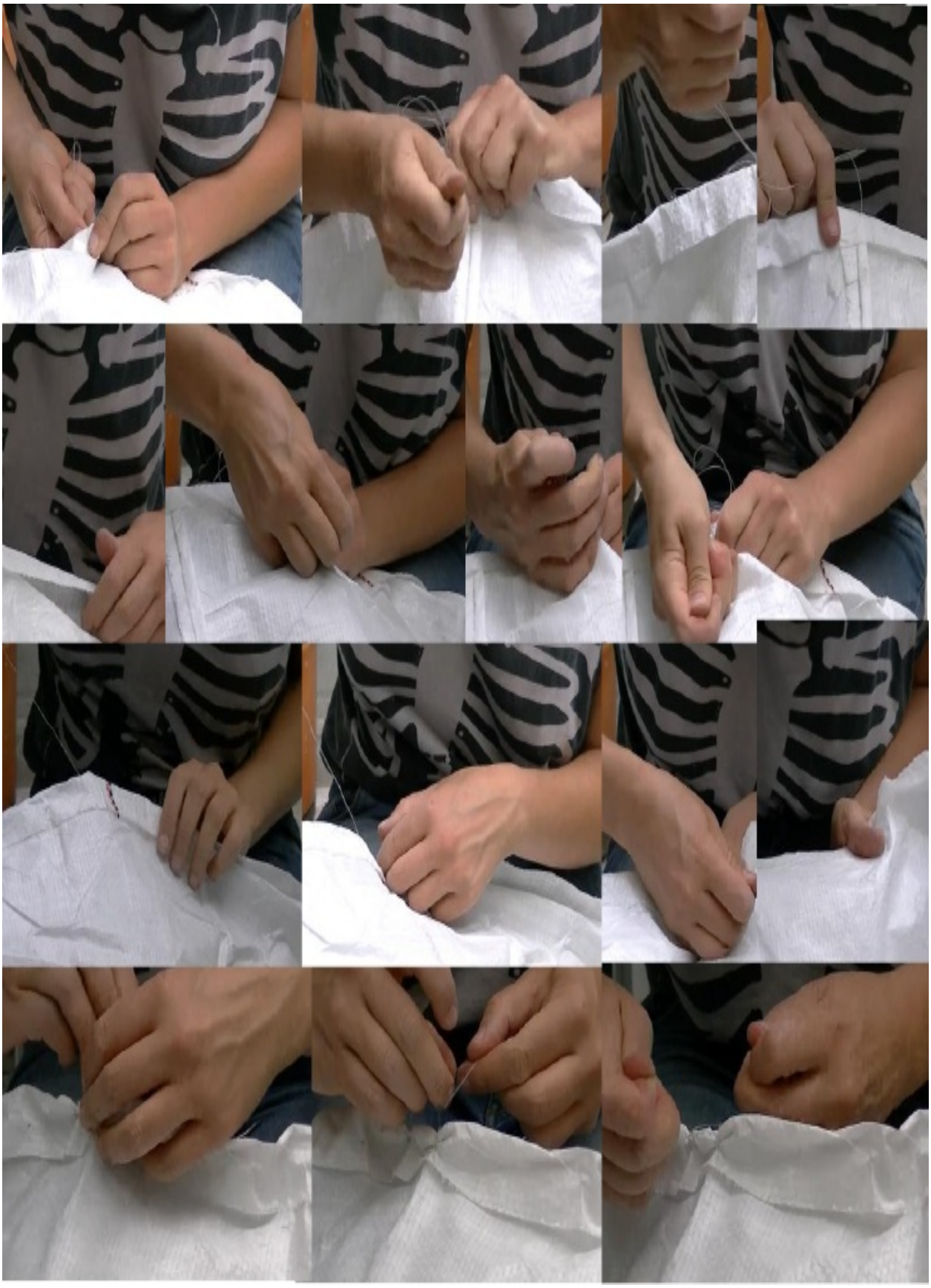
Figura 1. Una fosa no es una tumba (tombé), no hay lápida que se eleve sobre lo que aquí cae.

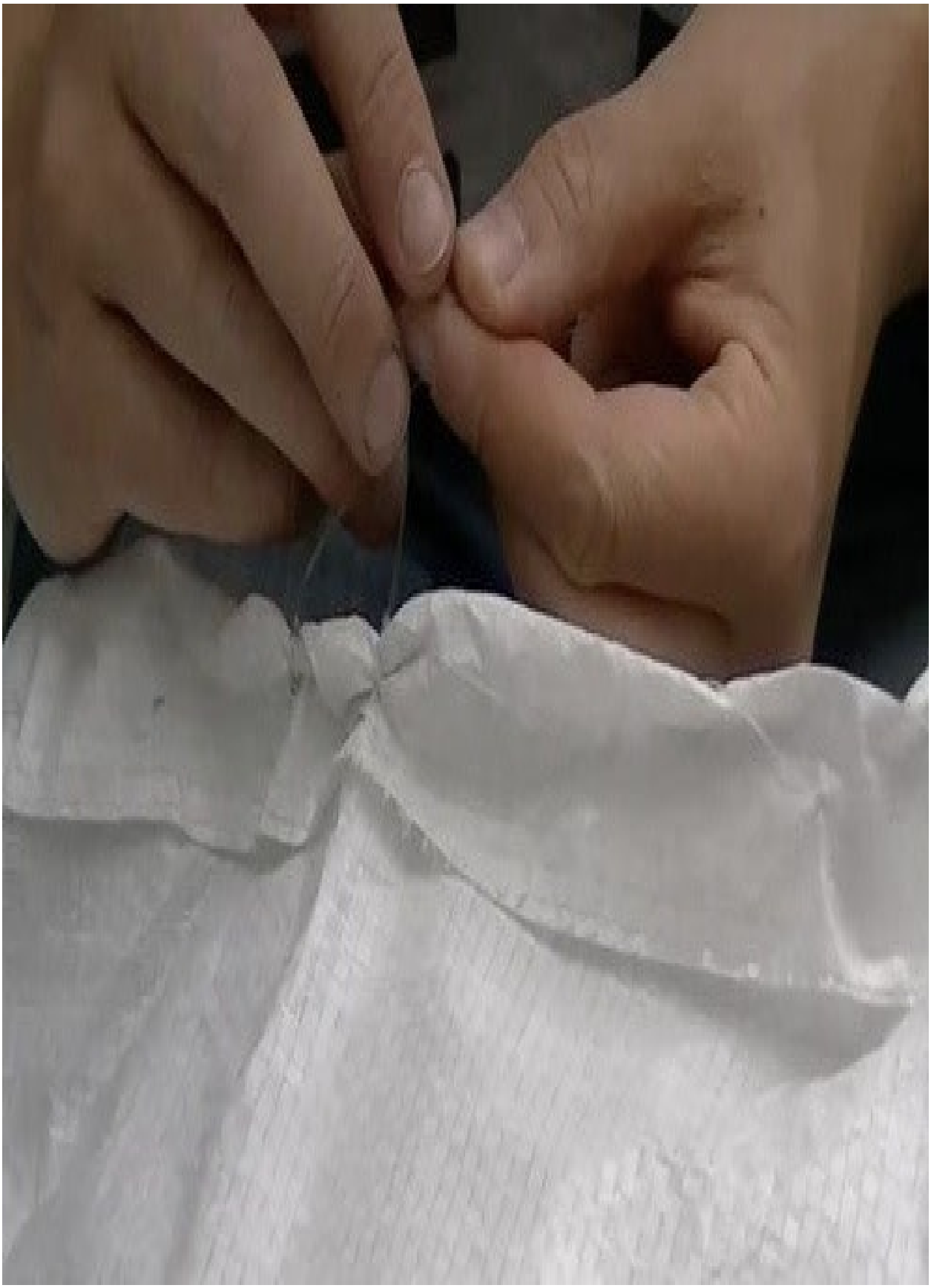
La tumba precede a la arquitectura y participa de la dialéctica de la presencia/ ausencia,

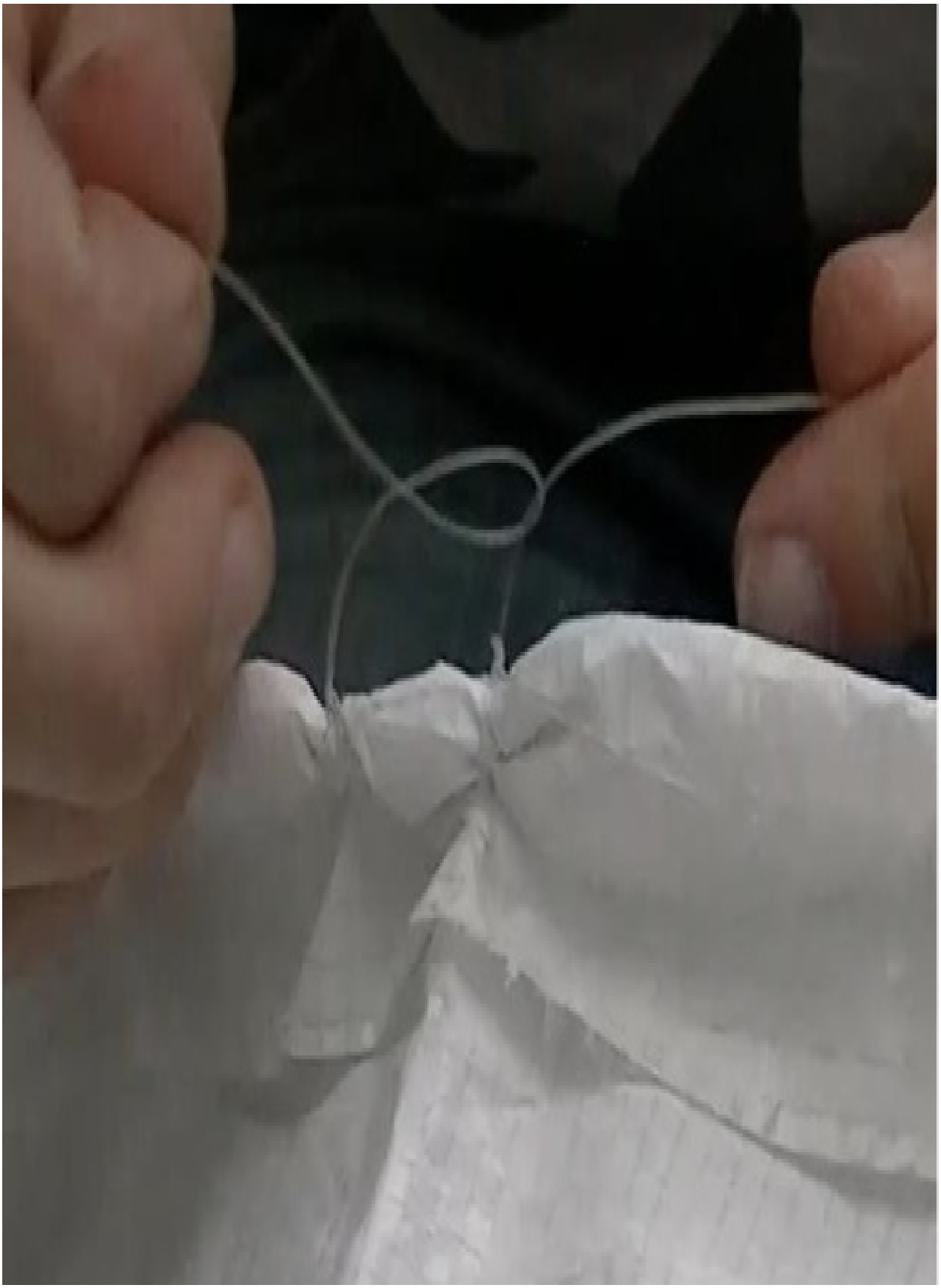
del nombre y el epitafio. Pero lo que cae en la fosa sigue cayendo, irremediablemente.

Una fosa no es una tumba y ése es justamente el problema. El problema que nos convoca hoy, aquí, ahora ¿a quiénes convoca la sensibilidad forense, esta sensibilidad que inaugura una nueva era? Weizman tiene razón al afirmar que esta convoca a los científicos, a los jueces y a los políticos, los participantes de un foro en el cual se construye la verdad alrededor de una evidencia. Sin embargo, en el caso de la Escombrera vemos que la era forense también convoca sensibilidades que, marcadas por el sino de lo incalculable interpelan la calculabilidad de la ciencia, la justicia de los jueces, la política del Estado. Es justamente la operación criminal y anti-arqueológica del Estado colombiano, su siniestra incapacidad de detener la acumulación de capas de material demolido y su soterrada insistencia en seguir cubriendo, lo que despierta una sensibilidad forense expansiva: un sentido del umbral, entre este cuerpo aquí y esos otros cuerpos allí. Esta sensibilidad cuyo estatus de verdad no se mide como probabilidad, sino que se impone como convicción, ¿no es también un sentido, una sensación, una dirección forense? La sensibilidad forense, la sensibilidad del vestigium, indaga en el resto que excede la subsunción violenta de la acumulación. La sensibilidad forense también nos orienta hacia lo incalculable, al escombro que siempre es el trazo del otro, del otro que nos precede, el otro al que seguimos.

¿cómo articular un lenguaje —una práctica de significado, una relación con el otro— desde un fundamento violento?







Una práctica es una invitación, una acción simple, reiterada que implica una relación con el tiempo, el espacio y el cuerpo. Una práctica artística es la exploración por un lenguaje, en este caso, un lenguaje para convocar a la justicia a pesar de la violencia de la ley. La práctica de cargar escombros es una práctica precaria; no puede ser de otra manera y tampoco no quiere serlo. La propuesta de la intervención en el museo fue simple: cargar los escombros al museo, arrumarlos en una cantera. Invitar a otros a cargarlos de a uno o entre varios en costales de plástico blanco. El museo funcionó como un desvío temporario del tráfico de escombros; una cantera en la cual guardarlos y abrir la posibilidad de un encuentro. El costal es el implemento básico para lidiar con las cargas dispersas. En Medellín los escombros se meten en costales de plástico blanco y a veces se abandonan en las aceras. El costal es una cosa del campo, su estructura de grillada guarda la traza de esta pertenencia. Allí, se llena de vida, su boca vacía se abre para recibir la cosecha. Aquí, los atestamos de escombros, lo hacemos mortaja para esos cuerpos húmedos. Ya fríos. En su encuentro, el entramado industrial de la tela plástica e impermeable contrasta con la masa arenosa que se deshace. Pero a pesar de sus diferencias, estos dos elementos comparten un mundo. Escombros, el peso de su masa compacta contrasta con la fría informidad de su pequeño cuerpo húmedo. Tomarlos, cargarlos, sentir el escombro ajeno, ese fragmento de otro en mi mano. Caminar cargando el costal sobre el hombro, ése es índice corporal con que los vivos cargan a sus muertos.

Entre la ciudad y la fosa, el escombro despierta la sensibilidad intransmisible de la masa, del peso vivo hecho fuerza que nos ata a la tierra y nos hace mortales, el peso muerto de nuestros músculos sobre nuestros huesos, el peso del cuerpo contra cuerpo; “en contra” es la principal categoría del cuerpo, en la oposición o encuentro fuerzas, el cuerpo es siempre la carga de la diferencia. (Nancy, 2008, p. 21)

¿Qué hacer con la Escombrera en el marco de la paz en Colombia? ¿Qué hacer con este abismo “lleno”?

cargar,

anudar,

plegar,

desplegar,

desanudar,

descargar

CEMENTERIO PARR QUIAL DE LA AMERICA
OSSIBUS CINERIBUSQUE ERECTURIS

Bibliografía

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). ¡Basta Ya!: Colombia: Memorias de Guerra y

Dignidad. Segunda edición corregida. Colombia.

Derrida, Jacques. (1986). Mémoires: For Paul de Man. Columbia University Press.

Nancy, Jean-Luc. (2008). Corpus. 1st ed., Fordham University Press.

Weizman, Eyal. (2012). Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics. Sternberg Press.

Weizman, Eyal. (s.f.). Forensic Architecture, Notes from Fields and Forums: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 062 (100 Notes-100 Thoughts /100 Notizen-100 Gedanken: dOCUMENTA (13))

Archivo: Periódico El Colombiano. https://www.elcolombiano.com

Material visual: Ferrari, Ludmila. (2016). El peso de la paz. Medellín, Colombia.

1 El material que presento en las siguientes páginas es una parte del proyecto artístico-editorial Escombrera

realizado en colaboración con Ediciones Urgentes, ICC-Colombia. Todas las imágenes aquí incluidas provienen de la video-instalación El peso de la paz, llevada a cabo en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia en

Medellín (2016). Para más información consultar: www.ludmilaferrari.com

2 Las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) se conforman en 1997. Dentro de las AUC se distinguen el bloque Cacique Nutibara y el bloque Metro. Los enfrentamientos de ambos bloques por el control de la comuna 13 fueron una da las causas directas del escalamiento de la violencia local: homicidios, masacres y desaparición

forzada desde 1998 hasta el 2003. (Informe Basta Ya, pp. 55-61).

3 Cada vez que se construye un edificio es necesario escavar y demoler, ya que la disposición de los cimientos produce toneladas de residuos. Para más información acerca de la producción de escombros en Medellín ver el

documento de la Comisión Tercera Permanente, 2008.

4 Declaración de Miguel Neiva, miembro del Equipo de Antropología Forense Argentina (EAFA) (Periódico El

Colombiano).

Imaginación política en Lavorare con Lentezza: persistir, resistir y sublevarse en la era de la bio y necropolítica

Mario Morales Domínguez

Introducción

Antes que nada, es necesario decir que este texto trata de una tesis en construcción y contextual. Se presenta aquí un amplio recorrido por una serie de apartados que pertenecen a distintos ámbitos y de los cuales se abreva para configurar una propuesta conjunta. Se pasa de la filosofía a la historiografía y, más adelante, a la historia y crítica del arte. En un primer momento, se realiza una revisión que pasa por varios teóricos reconocidos del siglo XX y XXI, que abarca desde Foucault hasta Mbembe, estableciendo una suerte de genealogía condensada de lo que Sayak Valencia ha llamado “capitalismo gore”. Así, todo el primer apartado se ve atravesado por esta discusión con la autora mencionada para poder extraer de ahí un eje conceptual en torno a la imagen y su papel dentro de la configuración del mundo actual, sobre todo visto desde la violencia extrema y explícita que le caracteriza. En el segundo apartado se emprende el desarrollo de otra genealogía opuesta a la primera, se trata del rastreo de lo que aquí identificamos como “imaginación política”. Una serie de saltos y menciones rápidas, pero potentes por sí mismas, componen un breve sumario historiográfico que tiene por intención hacernos evidente la multiplicidad de manifestaciones de esta imaginación política, permitiéndonos, a la vez, una caracterización general que, si bien comparte con el capitalismo gore el eje de la imagen como uno de sus motores, se separa de éste, e incluso se opone, en cuanto a su forma de emerger y operar.

No desligada de la comprensión teórica e histórica de la imaginación política que se desarrollará en la primera parte, en un segundo momento se abordará el caso de la obra Lavorare con Lentezza, del colectivo artístico mexicano Cráter invertido. Comenzando por una descripción del grupo en cuanto a su formación

e inclinaciones, abordaremos la pieza citada en relación con su recepción crítica, pero también al contexto a que responde, dejándonos ver las líneas genealógicas en que urde raíces, así como el entramado de relaciones y fuerzas que la permiten en la actualidad. Así, una expresión concreta de la imaginación política, que aquí esbozamos como noción rectora, queda de alguna forma grabada en la obra de arte. En el último apartado, el segundo de la parte del caso, se abordan las distintas derivaciones de la pieza en cuestión, remitiéndonos a medios tan diversos como la imprenta, la radio, el vestuario o el cine. Esta sección del texto sirve como muestra de una cierta lógica de la imaginación política, imparable y de naturaleza múltiple y diversificante. En la conclusión ligaremos directamente los términos y manifestaciones culturales revisados en la primera parte. En primer lugar, con la noción de imaginación política que aquí ayudamos a construir y después con las prácticas del caso concreto que abordamos en la segunda parte; no sin las advertencias necesarias que una revisión general y situada como la que aquí proponemos trae consigo. Sin más introducción, damos paso al desarrollo del texto.

Primera parte: Revisión teórica

1. Capitalismo gore

Este primer apartado está basado sobre ciertas premisas básicas que tienen como fundamento primordial una lectura propia del famoso libro Capitalismo gore de Sayak Valencia (2010). De esta manera, nos abocaremos a rastrear varios de los ejes conceptuales que sostienen algunos de los términos utilizados por esta autora, tales como lo “gore” y los “sujetos endriagos”, y por qué es necesario un desarrollo en oposición a ellos. Así, a lo largo de los siguientes párrafos nos apoyaremos de una serie de autores que nos puedan servir como guía para una interpretación particular en diálogo con la propuesta teórica de Valencia para, posteriormente, en el segundo apartado, proponer una contraparte a la misma, la cual conteste desde sus mismos ejes de apoyo conceptual.

Si quisiéramos establecer una cierta genealogía del capitalismo gore, como punto inicial bien podríamos citar lo que Michel Foucault identificó de manera previa como sociedad disciplinaria, o bien, sociedad de la vigilancia (2002). A

través de estos términos, Foucault describe una sociedad que se basa en el control sobre los cuerpos y sobre las poblaciones, llamándole a estos anatomopolítica y biopolítica respectivamente (2007). Ambas, como sabemos, componen lo que el mismo Foucault llamaría biopoder (2007). Más tarde en un giro a esta lectura, Gilles Deleuze identificaría lo que él llama sociedades de control, describiendo no solamente el control sobre el cuerpo y las poblaciones, sino también sobre las mentalidades y los estilos de vida (1990). En estas sociedades de control, vale la pena decir, los medios masivos de comunicación y las tecnologías de la información juegan un papel muy importante. Por lo tanto, para comprender de forma más fina la manera en que se fue constituyendo el control, no podemos dejar de lado todo el entramado de entretenimiento y consumo que se fue configurando durante todo el siglo XX a través de los contenidos de lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer llamarían "industria cultural" (2007). Sería Guy Debord, en su famoso libro La sociedad de espectáculo (1999), quien señalaría la forma en que la imagen, como una condensación semántica, sirve como instrumento ideológico para perpetuar la explotación capitalista no solo justificándola, sino incluso sin que sea notada como tal.

Ahora bien, en otros lugares de la geografía mundial, y como complemento a todo este desarrollo del control, Achille Mbembe (2011) ha identificado otro tipo de prácticas que él etiqueta como "necropolíticas". Éstas se manifiestan no solamente como administración de la vida, tanto mental como orgánica, sino sobre todo como administración de la muerte, principalmente en los países así llamados del tercer mundo, como aquellos pertenecientes al continente de África o el sur de América. Así, este necropoder actúa en todos los sentidos sobre poblaciones e individuos para sostener condiciones de muerte. Puede tratarse de muertes físicas, siendo basurero o vertedero de tecnologías o productos en desuso o desechados por los países occidentales. Puede ser también a partir de muertes biológicas de comunidades enteras, sujetos particulares, flora o fauna en las zonas marginadas. O puede hablarse incluso de una muerte mental o espiritual instaurando un régimen de muerte-en-la-vida, a través de aspiraciones nulas para los esclavos contemporáneos, declarados o encubiertos. La línea conceptual que divide este necropoder y lo que Sayak Valencia identifica como capitalismo gore es una en donde la imagen es un componente muy importante y es ahí donde nos gustaría poner el acento en este texto.

Como Sayak Valencia (2010) lo expone, el término "capitalismo gore" surgió de un contexto muy particular: Tijuana, México, frontera con Estados Unidos de

América. Ha nacido desde una sensibilidad enmarcada por una serie de condiciones adversas que vienen de diferentes lados. Teniendo como referencia el orden biopolítico de Occidente, pero también la tendencia necropolítica que, por ubicarse en un país tercermundista, se vuelve inevitable; de pronto surge la etiqueta de “gore” haciendo referencia a un género cinematográfico más que a alguna categoría usada antes en la teoría o práctica política. Este recurso, sin embargo, no es ninguna casualidad. Como todo autor, Valencia no puede separarse de sus condiciones materiales. De esta manera, usa las herramientas que tiene a su alcance como parte de un entorno expuesto no solo a la bio y necropolítica, sino —aún más importante en su caso— a la industria de la cultura, la comunicación y el entretenimiento que tanto caracteriza a Norteamérica y su Imperio. Así, frente al espanto que provocan los sujetos endriagos, “una amalgama entre emprendedores económicos, emprendedores políticos y especialistas de la violencia” (2010, p. 46), Valencia levanta una denuncia social acerca no solo de las prácticas sanguinarias del narco y el Estado en una ciudad del norte de México, sino de esto como síntoma de una tendencia global para convertir la violencia en una moda contemporánea.

Los sujetos endriagos son, como los describe Valencia, generalmente narcotraficantes, ya sean de alto o bajo rango que disfrutan o sienten cierto placer en mostrar la muerte de manera espectacular; en asesinar y exhibir su poder de manera visualmente impactante. Por su parte, lo gore, dice Valencia, se refiere al "elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial” (2010, p. 23). Es decir, lo que lo distingue es el goce de lo visual, lo aparatoso, lo espectacular. Puesto así, es evidente la importancia de la imagen en esta configuración. Desde esta lectura, el llamado “capitalismo gore” sería, por lo tanto, una forma de administrar la muerte espectacularmente. Es el resultado, entonces, de una combinación de la necropolítica y la sociedad del espectáculo a partir de un entramado que se fue configurando históricamente desde las políticas de las sociedades disciplinarias, pero acompañadas del desarrollo de las tecnologías, medios e industria del entretenimiento y la distracción. Se trata de una amalgama difícil de desarticular pero que, sin embargo, al ponerlo en estos términos, al menos podemos comenzar a comprender en cuanto a sus mecanismos y lógicas.

Dicho lo anterior, trataremos de esbozar aquí una especie de contrahistoria que se opondría a aquella bajo la cual se podría haber compuesto el capitalismo gore. Es verdad que nunca ha parado la lucha y la resistencia desde los espacios

estrictamente destinados a la política, la lucha de clases y la teoría crítica de la ideología, pero más allá de eso, la narración que haremos en este texto nos puede servir para esbozar un contra-relato desde la imagen. Se hace necesaria esta otra propuesta debido a que, como sabemos, ésta última no solamente sirve como medio para el control, sino también, sobre todo a través de su uso en el arte, puede ser un elemento de fuga y creación. La imagen puede servir y ha servido en diferentes momentos de la historia como un modo de escape, ya sea a manera de salvación, infiltración o camuflaje, más allá de las catástrofes del devenir de la humanidad. Con base en esto, y como contraparte a lo que hemos descrito en los párrafos anteriores, nos atreveremos aquí a proponer brevemente otra genealogía, esta vez relacionada con las formas en que a través de la imagen sobrevive lo que aquí llamaremos “imaginación política”.

2. Imaginación política

La narración que proponemos a continuación de la imaginación política no está sola, sino que abreva de una serie de fuentes que desde diferentes perspectivas han intentado rescatar o componer una historia perdida, “una historia secreta” le llamó Greil Marcus en algún momento (1993). Y es que no se trata de una historia del arte en el sentido más oficial del término, sino una en donde siempre es posible hacer nuevas aportaciones desde enfoques diversos, tal como lo han hecho Stewart Home en El asalto a la cultura (2002), después del famoso Rastros de carmín de Marcus, o más tarde Servando Rocha en Historia de un incendio (2008). Es una historia, principalmente, en donde las fronteras entre el museo y las calles se ven totalmente quebradas; donde, como lo describiría Brian Holmes en “Do-it- yourself geopolitics” (2007), el arte deja de erigirse como una denuncia a la institución, como lo era con los dadaístas, para manifestarse en la vida cotidiana bajo infinidad de expresiones de disidencia a la cultura global; o donde, desde otro punto de vista, este impulso de ruptura se infiltra en todos los ámbitos del mundo comercial, como lo describe Carlos Granés en El puño invisible (2011). En última instancia, sería una historia del arte en donde, cuando menos, el arte se pone en relación con su sociedad involucrando a todos los participantes, sean espectadores o parte del entramado de la producción de la pieza, tal como lo ha relatado Claire Bishop, por ejemplo, en Infiernos artificiales (2016).

Max Haiven y Alex Khasnabish (2010; 2014), dos autores canadienses

contemporáneos, han identificado a esta suerte de voluntad subversiva con el nombre de “imaginación radical”, retomando una noción que el teórico griego-francés Cornelious Castoriadis (2007) propuso en su obra para explicar la manera en que el imaginario social se regenera permanentemente. Pero más que tratarse de una genealogía lineal de herencias, familias o linajes, nos apegaríamos más bien a lo que Georges Didi-Huberman (2009), nos ha mostrado como “supervivencias”, siguiendo una categoría que rescata a partir de su estudio acerca del reconocido historiador del arte de principios del siglo XX, Aby Warburg. De manera más reciente, este mismo autor ha identificado esta fuerza o conato bajo la comprensión de una “indestructibilidad del deseo”, siguiendo por otra parte las hipótesis freudianas (Didi-Huberman, 2018). Así, basado en este tipo de premisas, ha compuesto toda una cartografía de huellas de este deseo. El resultado de este ejercicio lo produjo a manera de exposición museográfica y se llamó Sublevaciones (expuesta entre otros lugares, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México de febrero a julio del año 2018). Se trata de una serie de imágenes de diferente tipo y provenientes de diferentes tiempos que componen una suerte de atlas de la imaginación, cuyo carácter común no es que compartan algún tipo de tendencia, ideología o método, sino que irrumpen y quedan grabados en la historia como gestos de esa energía de lo vivo que no puede ser capturada o instrumentalizada por ningún dispositivo de control. En eso consiste precisamente su radicalidad y también su fuerza política, pues da cabida a actores siempre nuevos.

Eso que aquí hemos llamado imaginación política se podría rastrear desde múltiples épocas, pero al menos siguiendo las referencias que hemos citado arriba, y coincidiendo con el momento de transformación en el derecho político que Foucault (2002) señalaría como surgimiento de la biopolítica, podríamos ubicar un cierto punto de anclaje inicial en el siglo XIX. No solo es el siglo de las utopías y de la Comuna de París, en su lado más políticamente militante, sino que también es el de los románticos, quienes pusieron especial atención, e incluso una especie de fe y confianza total, en los poderes de la imaginación y el arte. Teóricamente, quizá habría sido el filósofo Immanuel Kant, en su Crítica del juicio o Crítica del discernimiento (2003), quien coaguló la sensibilidad de la época y el modo en que la imaginación pudo adquirir este papel tan importante en la composición de la subjetividad en los siglos XIX y XX cuando menos. Recordemos que, para Kant, el sentir se convirtió en el principio que vinculaba la naturaleza, la libertad y lo suprasensible. Solo a través de la facultad del gusto para juzgar lo bello era que el conocimiento adquiere un sustrato y la voluntad se satisface. Estas premisas que compartieron los románticos fueron precedentes de

los movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX y principios del XX.

En esta lectura pondríamos especial énfasis en la potencia política de las Vanguardias y su capacidad de imaginar otros mundos, otras formas de representación. En esto el futurismo y dadaísmo fueron quizá los movimientos más radicales. El primero, desgraciadamente, cayó pronto en la apropiación ideológica por parte del Estado, pero solamente refuerza el hecho de que desde el principio contenía una gran potencia política. El gesto de la negación o incluso destrucción de las estructuras del pasado en favor de algo inusitado sería más bien llevado al extremo por el segundo de ellos. A partir de ese momento, el mundo se abrió hacia un infinito de posibilidades, dependiendo, en todo caso, de la voluntad imaginativa de cada uno que se apropiara de este impulso. Durante todo el siglo XX, esta energía cobraría múltiples formas de acuerdo con los contextos y necesidades a las que respondía. Podrían ser mencionadas no solo las posvanguardias que se vinculaban con una militancia política determinada, como el surrealismo lo hizo con el socialismo, o más directamente, y mirando más allá de los límites del arte, el constructivismo ruso o la Bauhaus. También podríamos incluir acercamientos alejados de los relatos comunes del arte, como lo que se llamó “teoría crítica”. En fin, las expresiones de disidencia cultural podrían tomar la forma de experimentación con drogas y largos viajes pidiendo aventón (también llamado “de dedo”, de “autostop” o “ride”) como los beatniks, en Estados Unidos, o como ruptura con el lenguaje regresando a los balbuceos infantiles, como los Letristas en Francia. En su aspecto más descarnado, incluso podríamos incluir a las pandillas callejeras, los “blousons noirs” en Burdeos, “teddy boys” en Londres, o más tarde a “los sex panchitos” en la Ciudad de México. Pero su heterogeneidad no implica que cada uno de los movimientos, grandes o pequeños, no tenga sus propias particularidades bien desarrolladas, sus matices, sus métodos, prácticas, incluso sistemas o ideas muy claras, en ocasiones. Se trata de operaciones que se van perfeccionando o modificando con el paso del tiempo entre generaciones y geografías. Desde principios del siglo XX se pueden apreciar diversos experimentos en el teatro, ya sea provocador, participativo o incluso más tarde callejero. Para mediados del siglo llegaron los happenings y como un desarrollo de éstos, un arte totalmente nuevo llamado performance. Por otro lado, desde las calles estaba el situacionismo y todo lo que tiene que ver con mayo del 68, donde por cierto, también podríamos contar la edición de la revista Socialisme ou barbarie, en donde colaboraba Castoriadis. En E.U., incluso el expresionismo abstracto, más allá de la utilización ideológica greenbergiana, sirvió también como recurso de un desarrollo espiritual e imaginativo que recayó en algunos miembros del grupo artístico-activista radical

los Motherfuckers! Así, mientras en Europa se organizaron festivales de todas las artes bajo el nombre colectivo de Fluxus, de este lado del Atlántico nació lo que se hizo llamar “contracultura” (Roszak, 1978); abarcando desde los Merry Pranksters, hasta la psicodelia, el discordianismo y la operation mindfuck, todos tratando de desestabilizar la realidad y la vida cotidiana a través de todo tipo de noticias falsas, bromas o alteraciones, ya sea de elementos materiales o de la conciencia. Más directamente relacionados con la política, podríamos encontrar a La Kommune 1, en Alemania; o los Black Panthers, el feminismo y el movimiento de liberación homosexual, los Yippies o hippies politizados, etc. Todo esto contribuyó entre otras cosas a lo que en algún momento se conoció como “nueva izquierda”, una forma de etiquetar a una gran diversidad de propuestas políticas que, sumando nuevos actores al debate, iban más allá de la tradicional contienda marxismo versus capital.

Para la última parte del siglo XX aún hay un sinnúmero de manifestaciones cada vez más diversas y entramadas con expresiones culturales complejas, muchas veces vinculadas con el desarrollo de las tecnologías del momento, pero también con una consciencia cada vez más melancólica, incluso a veces cínica, de la resistencia. Así, por ejemplo, podríamos remitirnos a las prácticas del DIY en el movimiento punk pero también en el hip hop, en la autoedición de música electrónica o en la práctica del dj o del graffitti. En otro registro podríamos mencionar todo lo que se ha catalogado como “guerrilla comunicacional” con antecedentes en el Grupo de Artes de los Medios Masivos, en Argentina, por ejemplo; las radios piratas vinculadas con los teóricos del obrerismo en Italia, o con los tactical media en Norteamérica; o el mail-art jugando con el anonimato u opacidad que aún permitían ciertos medios del siglo pasado. Dentro de las paredes de los museos no dejó de presentarse el desacuerdo bajo la forma de crítica institucional. Y fuera de ellos tenemos a las Guerrilla Girls denunciando no solo las prácticas actuales del mundo del arte, sino las de toda su historia apegada al patriarcado. Ya en la década de los noventa y después de la caída del muro de Berlín y todo el imaginario socialista que venía con ella, podríamos encontrar lo que en aquel momento se conoció como “carnavales contra el capital”, un tipo de protesta muy particular que ya no se apegaba a las demandas clásicas de la clase obrera, sino que veía las luchas como algo interno al capital mismo, una lucha que tendría más que ver con la asunción de la individualidad y los hábitos y actitudes personales en un contexto pancapitalista. Todo lo relatado por Naomi Klein en No logo (2001) y las “multitudes conectadas” (Rheingold, 2004), tendría que ver con un tipo de resistencia altermundista en tiempos de la tan llamada “globalización”. En México, en este mismo contexto tendríamos el

surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Al interior del arte institucional estaba la “estética relacional” (Bourriaud, 2008) y la obra de arte como proyecto siempre abierto, con todas las críticas que se le pueden hacer de mantenerse dentro de una cierta esfera de privilegio para ello.

Evidentemente estamos haciendo aquí un recuento demasiado rápido y habría infinitos matices y críticas que se podrían hacer a esta breve genealogía. Sin embargo, este aventurado trazado de prácticas disímiles, nos permite a la vez arriesgarnos a sostener que, ya en este siglo que nos toca vivir, hemos sido también testigos de emergencias o insurgencias de la imaginación como las que hemos nombrado. Una de las principales y muy conocidas es por ejemplo el movimiento occupy alrededor del año 2008. De este movimiento se desprendieron una serie de manifestaciones alrededor del mundo: los Indignados en España, la “primavera árabe” o lo que aquí en México conocimos como #YoSoy132, alrededor del año 2012 y las elecciones fraudulentas de Enrique Peña Nieto. Al mismo tiempo, tenemos al Comité invisible escribiendo La insurrección que viene desde el ocultamiento la teoría crítica correspondiente a esta sociedad de la transparencia absoluta. Dentro de los museos podemos encontrar un tipo de arte infiltrado como medio para la educación en un mundo en que la academia ha sido mercantilizada también. Y aunque pareciera que estas menciones pueden resultar demasiado superficiales, el punto aquí no es indagar en ellas, sino exponerlas juntas a fin de no dejarnos llevar por la tesis pesimista de que todo ha sido un engaño o que ya es imposible salir del encierro; tal como lo plantea Camille de Toledo en su texto Punks de boutique (2008), por ejemplo; o el mismo Carlos Granés (2011), quien después de relatar bastante extensamente la historia de las revoluciones en el siglo XX termina diciendo que la contracultura de antes ahora es la cultura oficial. En todo caso, si, como lo remarca Claire Bishop (2016), la diferencia en las acciones participativas en el norte, EUA y Europa, y el sur, es que mientras los primeros se rebelan contra el espectáculo y el consumo, en los segundos es contra regímenes autoritarios; hoy nos toca enfrentar a ambos al mismo tiempo y quizá por eso pareciera imposible, sin embargo, no lo es.

Siguiendo esta línea, sería válida la pregunta acerca de cuáles son las insurgencias o las resistencias que podríamos encontrar actualmente. Una de ellas, siguiendo a Christine Harold (2007), por ejemplo, podríamos decir que son los movimientos de software libre o las acciones llevadas a cabo por hackers de todo el mundo. Harold, por cierto, llega a esta conclusión siguiendo una genealogía muy parecida a la que estamos proponiendo aquí. Otra de ellas

podríamos hacerla siguiendo lo que actualmente podemos ver cotidianamente en las redes sociales, como el feminismo o el movimiento queer. No pretendemos ser exhaustivos ni establecer ningún tipo de canon acerca de la genealogía o mapa contemporáneo de la imaginación política. Como hemos dicho arriba, no podría haber un discurso absoluto sobre ello, pues jamás sería posible establecer una objetividad respecto a esto. Se trata más bien de lecturas apegadas al ojo de quien las emprende, y el camino es siempre impredecible. Para orientarse en esta labor, estarían en todo caso todas las fuentes que hemos mencionado antes aquí de estudios mucho más extensos y especializados sobre el tema. Y aún quedan infinitas rutas por explorar, desde otras cronologías, y otras geografías. Por ello, lo que sí podríamos hacer aquí sería una pequeña contribución a partir de la exposición de un caso particular y situado que abordaremos en la segunda parte.

Segunda parte: Caso

I. Lavorare con Lentezza

El colectivo Cooperativa Cráter Invertido se conformó como grupo desde alrededor del año 2012 dentro del contexto de las protestas del #YoSoy132. Muchos de ellos, en ese momento, eran estudiantes de arte en la Esmeralda en la CDMX, otros eran artistas o profesores de arte. Se unieron principalmente porque veían una falta de vinculación entre los contenidos de las asignaturas de la universidad con la problemática social de aquel momento. En ese sentido, desde su formación su arte siempre se ha visto vinculado con la política. Más tarde, decidieron rentar una bodega y después una casa, donde pudieran seguir operando como colectivo artístico. Estos inmuebles donde se reúnen, de pronto pueden convertirse en centro de operaciones, reuniones, asambleas políticas, pueden servir como galería o tianguis. Pueden servir para fiesta, una biblioteca o una casa editorial. A lo largo de estos años, los miembros del colectivo han variado en cuanto cantidad y formación. Si bien al principio todos eran aspirantes a artistas o al menos estaban relacionados con el ambiente del arte, poco a poco se ha ido haciendo un grupo más cercano a intereses políticos. Habría incluso una narración informal interna del colectivo, separada de la cara que institucionalmente suelen adquirir para obtener subvenciones o apoyos para mantenerse en pie. De esta manera, aunque muchos de los miembros se han

apartado o desvinculado del grupo por muy diversas razones y en diferentes momentos, es verdad que algunos de ellos han decidido optar por caminos alejados de la crítica política, o paralelos a ésta, valiéndose del mercado del arte y del reconocimiento que en algún momento llegó a adquirir el colectivo en el panorama local. Y, por otro lado, también es cierto que los espacios que han ocupado y abierto para el trabajo en colectivo, gracias a su modo libre y autónomo, que se conserva desde su origen, de concebir la participación, se han visto poblados de gente totalmente externa al campo del arte, incluso a veces sin interés alguno en éste, sino más bien reunidos alrededor de la motivación política o ideológica. Teóricos sociales, politólogos, activistas, psicólogos, filósofos, melómanos, practicantes de danza o muai thai u otro tipo de profesionales o aficionados de estas materias, y muchas combinaciones de las mismas, son parte de los visitantes comunes del Cráter hoy en día. Este proceso ha quedado registrado en diversos documentos como fanzines, trabajos o publicaciones cortas y fugaces, apegadas a eventos o situaciones concretas. Pero también se ha grabado en lo que ellos llaman “mesas de trabajo”, básicamente consistentes en pliegos de papel de diferente calidad que son llenados en cada ocasión que se reúnen por los integrantes de las asambleas o juntas en torno a una infinidad de temas que atraviesan las disposiciones del Cráter. Lo que queda inscrito en estas mesas de asamblea pertenece a una especie de memoria colectiva en constante formación.

Alrededor del año 2015, el grupo adquirió cierta relevancia de tal manera que fueron invitados a la Bienal de Venecia para representar el arte de México en aquella exposición. En ese evento expusieron una obra llamada Lavorare con Lentezza. Esta pieza se compone de una gran cantidad de dibujos hechos por ellos mismos y otras personas que frecuentan el lugar. Estos dibujos al parecer sin ningún orden ni narrativa, e incluso sin pericia técnica alguna, se yuxtaponen, se interrumpen o se entrelazan a veces. La pieza en su totalidad mide alrededor de 5 x 1.2 metros. En el momento de la muestra, la pieza no fue muy bien recibida por la crítica de arte en México, de hecho se escribió muy poco sobre ella, se dijo que “la falta de información del proyecto provocaba que la pieza pasara prácticamente inadvertida, ya que los dibujos con una estética precaria (parecía un homenaje a Daniel Guzmán o José Luis Sánchez Rull) no despertaban gran interés” (Hernández, 2015), e incluso se llegó a cuestionar la razón por la cual este colectivo había sido invitado a la exposición:

Cuando le pregunté a Enwezor [el curador], en la conferencia de prensa, sobre la decisión de incluir el trabajo de la Cooperativa Cráter Invertido, el curador nigeriano evitó dar una respuesta concreta bajo el argumento de que él hablada de una exposición, no de artistas individuales. Su gesto de molestia me dio la impresión de que no tenía un buen argumento. (Hernández, 2015)

Además de estos comentarios por parte de la crítica periodística,

Cuauhtémoc Medina la describió como simples doodles sin carga política (Ballesteros, 2015) y Sol Henaro (2016) escribió que la obra no tenía relación con el trabajo previo del colectivo. Sin embargo, aquí sostendremos que quizá esta obra no ha sido muy bien comprendida en su sentido más amplio. Creemos que es necesario abordar esta pieza no precisamente desde un lugar de crítica de arte, sino desde los ejercicios de imaginación que en ella se ven implicados. Se trata no de satisfacer ningún criterio para con el mundo del arte contemporáneo, sino de la generación de vínculos, posibilidades y prácticas en común, en medio de un contexto de precariedad y explotación flexible tan extremo que la simple reunión de subjetividades alrededor de un dibujo puede convertirse en un acto radical de imaginación política.

Para empezar, Lavorare con Lentezza se trata de una obra compleja que puede ser situada en un momento decisivo del colectivo. Por un lado, para el momento en que fueron invitados, ya contaban con una visibilidad suficiente dentro de una escena de arte citadina y un tanto subterránea. Pero, por otro lado, este fue justo el momento en que podrían haber demostrado sus posiciones políticas de una manera en que adquirieran aún más notabilidad y consolidaran su estatus dentro del arte a nivel nacional y quizá internacional. No fue así. La multiplicidad de las voces que habitan el Cráter se hizo patente y no solamente no lograron configurar una pieza magnánima con un único posicionamiento claro y directo acerca del arte o la política en México o en el mundo. Lo que expusieron, más bien, ilustra muy adecuadamente lo que enfrenta no solo el Cráter invertido en su quehacer cotidiano, sino también algo que podría ser identificado como característico de los proyectos que mantienen como base a la colaboración en el arte contemporáneo. Como lo diría Sol Henaro (2016), en un artículo dedicado al trabajo de Cráter Invertido:

Contemporary art is often produced collaboratively, but collaboration is not always over-

tly present in the work and is rarely sustained over time. Yet for some, such collective processes are indispensable, for they bear the possibility of myriad contagions – a commoning of desires and affinities that may not be entirely clear in the beginning even if the drives are very tangible. Collective exercises, such as those carried out by Cooperativa Cráter Invertido (Inverted Crater Cooperative, CCI), are often filled with tensions and doubts about how best to administer energy, responsibility and visibility. Historically there are recurrent, unresolved questions: how to care for and reactivate affective relations; how to resist exhaustion and cope with changes in members' interests; how to regulate egotistical excesses; how to negotiate between singular and collective voices while at the same time preventing singular positions from becoming diluted within the group or, on the contrary, becoming inextricable from it. Such is the paradox of collaboration: to be one with the group while remaining one within the group[5]

Se podría decir que la pieza Lavorare con Lentezza fue una suerte de instantánea de este proceso de colaboración siempre en movimiento. La colocación en horizontal de la obra revela la forma en que fue realizada, ya que el sentido de los dibujos y textos inscriptos ahí obedecen a la organización circular de personas alrededor de una mesa. Esta composición remite directa y evidentemente al proceso asambleario que ha sido constitutivo del colectivo desde su formación y que forma parte esencial de su compromiso político anclado en el imaginario anarquista al evitar las jerarquías y las imposiciones en la medida de lo posible. Vista así, Lavorare con Lentezza no es sino una "mesa de trabajo" más, entre las tantas que se han hecho en el Cráter. No tiene mayor diferencia ni tendría por qué tenerla. En realidad, estos trazos no pertenecen a nadie. Como en las mesas de trabajo, muchas veces son apuntes, mapas mentales o ilustraciones de lo que sucede en las juntas, pero otras veces simplemente son el resultado de movimientos un tanto inconscientes que se realizan sobre la superficie del papel con un objeto punzográfico cualquiera, mientras se presta atención en otra cosa, algo que pasa en la asamblea. Lavorare con Lentezza, al operar con esta dinámica, en muchas ocasiones incluso imita o repite casi compulsivamente muchas de las imágenes obtenidas en las mesas, pero siempre con la singularidad que le brinda el pulso del momento, quizá podría ser

calificada como una especie de deriva situacionista llevada al dibujo.

Más que hablar de psicogeografía, frente a Lavorare con Lentezza podríamos hablar de una psicocartografía, pero del inconsciente cultural mexicano; sobre todo tomando en cuenta, además, que una parte importante del trabajo del colectivo se ha centrado en explorar las diversas vertientes de la caricatura mexicana. En especial podríamos remitirnos a su trabajo incluso previo a la generación de Cráter invertido como colectivo a través del equipo de trabajo Siempre otra vez, dirigido por Diego Teo y Andrés Villalobos; y ya como Cráter Invertido a partir del proyecto Vacaciones de trabajo. Desde esta perspectiva, probablemente tendría la potencia incluso para abrirnos paso a otra historia del arte mexicano, centrado en el imaginario colectivo más que en las historias oficiales. Se trataría de una historia que se manifiesta como trazos que casi accidentalmente quedan grabados en la memoria colectiva, marcado no solamente por la caricatura política, sino también, por ejemplo, las Fábulas pánicas de Alejandro Jodorowsky; junto con otras figuras que, por citar un caso, José Agustín (2012) identifica como los moneros de la contracultura, tales como Sergio Arau, El Fisgón, Trino, entre muchos otros. Eso sin contar las infinitas versiones piratas de la cultura norteamericana que atraviesan la nuestra, además de la tradición académica del arte que en el caso de Cráter Invertido se ve puesta en cuestión, tensionada e incluso abatida técnica y voluntariamente como forma de rebeldía. Por supuesto, todo esto no se entiende si no se cuenta toda la historia detrás de eso que parecieran ser unos simples trazos malhechos.

El papel de la imaginación, en este caso, es encontrar formas para plasmarse en una obra. Es cierto que no es ninguna casualidad que actualmente en México tengamos un arte contemporáneo suficientemente separado de la población general como para tener oponentes acérrimos declarados. Es evidente este distanciamiento tan solo en el hecho de que mientras algunos de los artistas más reconocidos venden su obra y exponen a niveles internacionales en precios estratosféricos, las academias universitarias de arte están por los suelos. En éstas todavía se enseña pintura, escultura y grabado, una formación donde el dibujo a mano alzada, por supuesto, es una piedra angular. Un personaje como Avelina Lésper, crítica de arte arribista que denuncia una serie de prácticas del arte contemporáneo desde la incomprensión total y propone el repliegue hacia la disciplina y la técnica, gana adeptos en un contexto como este. Y, sin embargo, tiene un punto: el mundo del arte contemporáneo está plagado de vínculos mafiosos, en donde, en último término, el mercado es el que manda

(Toro, 2016; Lésper, 2015). Javier Toscano (2014), por su lado, parte de este mismo punto en su texto Contra el arte contemporáneo, pero lo lleva hacia otro pliegue de la historia del arte un tanto más lúcido: el situacionismo. Aunque pueda ser más interesante y política su premisa de eliminar el arte para llevarlo a la vida, no ofrece algo radicalmente distinto a lo que ya hace el arte contemporáneo, pues precisamente hay una parte de éste que se interesa en el aspecto social de su práctica. Y, sin embargo, más allá de los dimes y diretes de la relativamente pequeña esfera del arte en México, generalmente ya ocupada o reservada implícita o explícitamente para ciertas élites, la imaginación, hemos dicho antes, busca siempre formas nuevas de manifestarse. No se trata del producto de una sola mente o de un creador, sino de una confluencia de fuerzas de muchos tipos. Especialmente, si estamos hablando aquí de imaginación política, habría que dar cuenta de la manera en que se relaciona Cráter Invertido con su contexto, no solamente con el mundo del arte, en donde para mantener una carrera es necesario que constantemente se encuentren produciendo, ya sea individual o colectivamente, una obra. También es necesario hacer visible que no están solos.

En México hay una gran actividad de imaginación que cobra múltiples formas, a veces como movimiento de pequeños espacios independientes de arte, pero también como subcultura de impresiones autoeditadas, tipo fanzines, o la gran cantidad y diversidad de música “hazlo tú mismo”, o grupos de activistas declarados o encubiertos, etc. Lavorare con Lentezza se presenta formalmente como un caos donde difícilmente se pueden distinguir figuras sobresalientes. De igual manera, sería arduo tratar de establecer personajes, grupos o incluso escenas predominantes en el panorama de este tipo de insurgencias de la imaginación tan solo en la ciudad. El gran problema de hacerlo es que siempre hay quien queda fuera y comienzan las fricciones y oposiciones. Es verdad que una serie de fuerzas son necesarias para que Cráter Invertido haya tenido el privilegio de representar a México aquel año y de que se esté escribiendo aquí acerca de ello: la juventud, una cierta burbuja que se genera al interior de la clase media para poder estudiar y no dedicarse a otra cosa más que a experimentar y conocer el mundo, un estatus y herencia socio-económico-cultural, etc. Pero más que tomar esto como una queja o denuncia hacia estas prerrogativas, habría que darle la vuelta y tomarlo como pretexto para algo más, para ver las cosas que permite también, las posibilidades que abre, las fuerzas que se potencian.

En este caso el arte sirve como motivo, casi disfraz, para la reunión de subjetividades, como una especie de zona de protección para la juventud

disconforme, en donde la imaginación puede darse los lujos que considere necesarios. Como hemos dicho, es verdad que los miembros de Cráter Invertido pueden llegar a integrarse totalmente al sistema del arte y otros peores. Pero no estamos hablando aquí de ellos, sino del espacio de posibilidad que se ha abierto a través de su conjunción. Eso no exime de que haya, por supuesto, conflictos al interior del grupo, relaciones de dominio en ocasiones, lucha de fuerzas, competencias, antagonismos irreconciliables a veces. Pero también hay alianzas, afinidad, apoyo mutuo, colaboración, confianza, comparticiones íntimas, complicidades. Eso no depende de ellos ni de nadie en particular, sino de muchos factores que se infiltran en medio de condiciones adversas. La imaginación emerge de cualquier modo. Incluso en ocasiones se vale del infortunio para emerger con más fuerza o con una mayor sutileza e inteligencia. No tiene ley. En un contexto de capitalismo gore, Lavorare con Lentezza muestra una desesperación, pero también una elaboración incesante, casi obsesiva, del duelo. Es una forma de procesar la administración espectacular de la muerte, siempre desde la imagen y la imaginación como herramientas políticas. Como en aquellos libros para niños de “Encuentra a Wally”, la pieza se vuelve un panorama de figuras un tanto deformes donde uno bien se podría perder, pero también podría encontrar cosas insospechadas, donde aún cabe la posibilidad de que, en un régimen que pareciera tenerlo todo bajo control, algo acontezca.

II. Derivaciones

Más recientemente, y después de la elaboración de Lavorare con Lentezza, uno de los objetivos del colectivo ha sido llevar a cabo una de las premisas básicas marxistas: la apropiación, generación y uso libre de los medios de producción. Por supuesto, dada su formación como artistas, esta determinación cobra un giro peculiar al ser filtrada por una lectura benjaminiana de la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica; y por otra debordiana del capital convertido en imagen en la sociedad del espectáculo. Por lo tanto, aquellos medios de producción de los que Cráter Invertido intenta hacerse cargo no son sino aparatos vinculados con la creación y fabricación de objetos estéticos culturales, más que de cualquier otra índole. De esta manera, desde hace unos años (alrededor del 2014) el colectivo se hizo de una máquina de impresión risográfica, un aparato de relativo fácil uso y acceso que permite realizar publicaciones de tiraje corto con una calidad bastante aceptable, superior a la

fotocopiadora, por ejemplo. Gracias a la adquisición de esta herramienta, se han permitido dar cabida a toda suerte de ediciones independientes, abriendo paso a lo que ellos llaman TEPE (Taller de Producción Editorial), junto a muchos otros colectivos o individuos interesados en la auto-publicación y las ventajas de ésta.

Además de esto, explorando la radio como medio de comunicación auditiva, han abierto un espacio para la transmisión de diversos contenidos por parte de grupos interesados en programar o difundir ideas, música, eventos, etc. Este proyecto tiene el nombre Radio Tropiezo y se ha conformado como una especie de radio de radios, cada una de las cuales cuenta con autonomía propia respecto a la selección de su contenido. Chakanais, Black radio y Meta-radio son algunos de los proyectos radiofónicos que alberga Radio Tropiezo. De entre estas radios, en especial el último ha asumido para sí la tarea de la auto-reflexión sobre el medio mismo. Ésta se compone como una suerte de mixtura de sonidos, algunos de los cuales provienen de transmisiones de radio captadas en el momento por medio de dispositivos como celulares o radios viejos; otros de algún video del sitio de internet como YouTube, fruto de la ocurrencia de alguno de los participantes de la emisión o de alguna petición vía remota en línea; otros de improvisaciones en vivo, ya sean meramente vocales o con instrumentos análogos o digitales; y sobre todo, la combinación de varias fuentes mezclando todo esto en capas, yuxtaposiciones, montajes, interrupciones, etc. La labor de la Meta-radio se podría ver análoga de alguna manera a la de la pieza Lavorare con Lentezza. Así como ésta última se trata de una exploración bidimensional del dibujo de trazo libre, esta vez se trata de llevar a cabo el mismo ejercicio en los mismos niveles de la escucha radiofónica.

Paralelamente a estos experimentos, habría otras iniciativas que convergen con el colectivo, sobre todo porque varios de sus miembros participan en ellas, aunque muchas veces ya no se identifiquen oficialmente bajo la etiqueta de Cráter Invertido. Así, por ejemplo, se han emprendido proyectos de poesía libre, ilustración, experimentos con la animación, sesiones de cocina y comida para todo aquel que acuda a las citas anunciadas en redes sociales con poca anticipación, entre otras cosas. Textualmente, en su página de internet, www.craterinvertido.org, el colectivo se define del siguiente modo:

Cráter Invertido es un territorio imaginario que a veces se materializa en la colonia San Rafael. Una de las naves que cruzan por allí es el Taller de

producción editorial. Muchos de los infinitos susurros-aullidos que emite se pueden escuchar en Radiotropiezo. Cuando hace hambre Comeflores alimenta cabezas y cuerpos. (2017)

Por parte del mismo colectivo, piezas derivadas directamente de la obra Lavorare con Lentezza, y de hecho las únicas trabajadas en conjunto bajo el título de Cráter Invertido en los últimos años, han sido también una serie de botargas cuyos caracteres fueron extraídos del dibujo expuesto en Venecia: fantasmas, una cueva plástica, una nariz gigante, una macana policial humana, una piedra volcánica y un rostro desollado tamaño cuerpo entero. Evidentemente este último personaje hace referencia a la imagen de Julio César Mondragón, quien fuera encontrado así tras los sucesos de septiembre de 2014 en las cercanías de Iguala, Guerrero, México, donde fueron desaparecidos 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Una figura tan delicada, pero a la vez impactante, como esta fotografía anónima del normalista asesinado, es retomada y elevada a una reflexión e identificación casi metafísica. Se trata del "desollado de la historia", como lo han llamado en ocasiones los miembros del colectivo (en comunicación personal). Sería una metáfora de lo que nos espera al final del relato histórico contemporáneo: todos no estaríamos sino expuestos a los caprichos del capitalismo gore, podríamos decir. Hacer uso de esta imagen no es una forma de chantaje moral o propaganda para sacar provecho meramente económico de ella; o, como fue enunciado desde una página anónima de Facebook bajo el nombre de "artistas de derecha": una forma de "asumirse como protagonista cultural metropolitano de la lucha indígena para generar plusvalía como productor simbólico". Aunque es lógico e incluso saludable para el ambiente artístico de la ciudad este tipo de críticas, pierden de vista la importancia y singularidad de la imaginación, con todo y las inevitables contradicciones que cualquier manifestación de ésta genera. Aún más cuando, muchas veces, ese es su objetivo. Se trata en este caso más bien de una identificación plena, un trabajo de elaboración y encuentro de la propia pertenencia e identidad.

Miedo, terror, confusión, frustración de no encontrar salida, son algunas de las sensibilidades que podrían caracterizar a nuestro contexto y que recaen en las elaboraciones artísticas que se dan en él. Como lo han puesto los miembros de Cráter Invertido en un panfleto repartido durante las protestas vinculadas al caso de los estudiantes desaparecidos mencionado antes:

Han querido silenciar a multitudes desapareciéndoles por medio del terror, sin comprender que lxs muertxs saben siempre regresar a indicarnos el camino a quienes insistiremos hasta que se les encuentre, hasta que les encontremos... Entienden que su búsqueda es nuestra búsqueda y así nos incitan a olfatear desde lejos a la podredumbre de las fosas que minan el suelo común. Ya no podemos delegar la justicia a quienes han insistido en llenarnos la vida de miedos e incertidumbres, no podemos confiar en quienes cotidianamente intentan robarnos nuestra alegría, nuestras fuerzas, nuestras vidas. Ya no es solo Ayotzinapa, Acteal, San Fernando, es la búsqueda asumida dentro del sinsentido por el sentido de nuestras existencias; tal vez para dejar de sepultarnos en la apatía y la desmemoria colectiva.

Nos buscamos, buscándolos nos buscamos; Para emprender este camino es necesario tomar y desear, apropiarnos juntxs de las herramientas para excavar de la superficie hasta el fondo, reconstruyendo lo que el estado se ha empeñado en destruir. Pasemos de la exigencia a la búsqueda común. (Cráter Invertido, 2014)

Más tarde, en el año 2016, realizaron la película Permanent Holidays (traducido a veces como Vacaciones permanentes o Fiesta permanente) para la bienal de Gwangju, asociando algunos de estos personajes relacionados con el contexto mexicano y puestos en correspondencia con el de Corea del Sur. Probablemente el uso de estos personajes para el filme no hubiera podido realizarse de la misma manera en un contexto mexicano (así me lo han comentado ellos mismos en comunicación personal). Sin embargo, lo importante de la pieza detonante Lavorare con Lentezza tal vez no es lo que estas otras dos adiciones o derivaciones pudieran decir, ni tampoco lo que los mismos miembros o participantes puedan, sino lo que se produce cuando se pone en relación con otras cosas. Podría ser interpretada como un retrato bastante preciso del momento histórico y político que vivimos nosotros en México. Y más aún, podría verse como análoga a la organización de la insurgencia o la resistencia militante actual. Cada quien haciendo lo que puede y desde donde puede, a veces en conflicto directo unos con otros. En la obra lo podemos ver a través de todos estos trazos de diferentes intensidades y de formas diversas conviviendo entre sí

en este aparente caos sin sentido. Esos garabatos muestran no solo un tipo de sensibilidad contemporánea, sino sobre todo una forma de persistir desde la imagen. Se trata de huellas o marcas que decidieron dejar diferentes subjetividades reunidas a partir de una preocupación estética-política. Podríamos decir que esto es una muestra de que la imaginación política sigue viva y nunca se ha ido. Solamente hay que aprender a verla. Para ello, a veces hace falta salir del contexto en el que nos encontramos, mientras no lo hagamos, es muy probable que no alcancemos a ver el panorama entero. Y aunque aquí hemos tratado de hacer este ejercicio desde afuera de ciertas esferas de la interpretación tanto del capitalismo gore como del ámbito especializado del arte, es justo decir que este mismo texto no se salva de estar sumergido en un marco específico. No se trata de estar fuera de todo, sino de brindarnos luces entre nosotros para no estar tan solos.

Conclusión

Regresando a nuestro punto inicial, habría que decir que, si bien es cierto que vivimos en un contexto apabullante de capitalismo gore, también es verdad que no solamente hoy, sino siempre, podemos encontrar fugas: lo que aquí identificamos como imaginación política. Y más aún esas fugas quedan grabadas en la imagen como muestras, no únicamente de que otro mundo es posible, sino que otros mundos siempre han existido, resistido, persistido y sublevado debajo de la bio y necropolítica. Así, frente al relato que ha sido muy bien desarrollado por la literatura crítica del siglo XX, a la cual nos hemos referido aquí a través de solo algunas de sus figuras principales como Foucault, Debord y Deleuze, y que continúa en el XXI, a través de personajes como Mbembe en África del Sur o Valencia en México, también se ha levantado otra narración posible. Como lo explicamos al principio, el capitalismo gore podría ser visto como una suerte de acumulación de lógicas y dispositivos de poder: la lógica de la mercancía más la seducción de la imagen en el espectáculo; este último más los dispositivos disciplinarios en las sociedades de control; y, por su lado, la contraparte al biopoder que supone estos mecanismos en el necropoder actuando de manera correspondiente junto al entretenimiento y el consumo de nuestra época en el capitalismo gore. Sin embargo, la otra historia que hemos evocado aquí no es precisamente lineal, no se ha constituido como una suma o combinatoria de elementos, ni tampoco como complemento a nada; es más bien una genealogía de emergencias discontinuas y siempre sorpresivas. Se trata todo el tiempo de

nuevos rizos de la imaginación que, al darle la vuelta a todas aquellas efigies de la dominación, encuentran formas insólitas, exóticas incluso. Tanto del lado del arte, como del de la insurgencia, la teoría e incluso el simple ocio o la transgresión, ya sea por diversión o por dignidad, todo esto no deja de presentarse hoy como siempre. El caso que hemos presentado aquí con Cráter Invertido representa solamente una fuga menor en todo este entramado y no pretende ser más que eso. Aquí no se trata de producir nuevos héroes ni ningún tipo de autoridad. Es más bien un intento por señalar algunas luces, que a pesar del contexto de violencia que reina en el capitalismo gore, aún se atreven a brillar. Están ahí para quien le sirvan en un entorno de muerte para su supervivencia, si no para mantenerla, al menos hacerla más llevadera.

El papel menor, mayor, negativo o positivo que juegue el caso que hemos tratado aquí dependerá no solamente de cada lector, sino de infinidad de factores que no obedecen ni a este ni a quien escribe, como tampoco a los autores de la obra a la que aludimos. Son los lances de la historia los que en última instancia tendrán la palabra, pero también los pliegues de la misma permitirán siempre nuevas lecturas. Esa es la riqueza de abrir a cada ocasión los mapas generales de las expresiones humanas para extraerles nuevas rutas, agregarles notas, detalles, acercamientos. Evidentemente, a la genealogía que hemos trazado aquí en el segundo apartado le hacen falta infinidad de apuntes, más una crítica mínimamente decolonial sobre el asunto, y mejor aún sería si se hiciera desde la perspectiva de género, por ejemplo. Pero tal no era el objetivo en esta ocasión. Se trató más bien de una síntesis de una parte de la literatura existente sobre ello, a fin de dar a entender el punto y señalar no solo su pertinencia, sino también algunas de sus formas de operar principalmente en contraposición con las prácticas del control y el capitalismo gore. En este caso, se mostró cómo la imaginación política se puede valer del mundo del arte para manifestarse a través de la generación de espacios y comunidades alternativas. Pero eso no quiere decir que siempre haya sido así o que tenga que ser así. Si de algo puede servir la extrema condensación que hicimos de las innumerables gestaciones de la potencia imaginativa, sería para apreciar su infinita variedad y destinos. El arte que es clasificado como tal por los relatos oficiales generalmente tiene ya marcadas sus direcciones, sus auditorios, sus bibliotecas y estantes en donde se mostrará. Pero aún nos quedan incalculables rumbos por explorar e inventar. Sobre todo, habría que empezar quizá por asumir que todas aquellas fuerzas políticas, culturales y sociales que se presentan fuera de la esfera del arte no le son del todo ajenas. La imaginación y la potencia de la creación no son cosas que solamente puedan ser encontradas en los museos, por supuesto, ni en los

libros tampoco. Lo están también en las calles o en los espacios íntimos, en las relaciones personales o en los ejercicios individuales. Al mismo tiempo, negar que las instituciones del saber o del hacer son parte de la recreación constante de la vida sería igualmente absurdo. En ello, nuestro caso de estudio, a saber, Lavorare con Lentezza y la Cooperativa Cráter Invertido no es sino una pequeña muestra.

En México, los intereses que atraviesan al mundo del arte son demasiado amplios y entremezclados con estas políticas y esta historia, donde el capitalismo gore termina siendo, desde cierto relato, su expresión más reciente y acabada. Tal vez haría falta también todo un trabajo de investigación, reflexión y propuesta para no solamente detallar este itinerario, sino también sus rutas de escape, sus grietas y sus fisuras, tanto al interior del mundo del arte como en la militancia, además de sus interrelaciones. No quiere decir esto que no se haya hecho ya y se cuente con mucho material al respecto, pero al menos el sentido que aquí se ha enunciado como imaginación política, aún haría falta integrarlo. Así se podría explicar, entre muchas otras cosas más importantes por supuesto, el rol que viene a cumplir una obra como Lavorare con Lentezza, junto con Cráter Invertido y todos los espacios independientes e iniciativas que se relacionan directa o indirectamente con ello, situándose en el contexto contemporáneo. Se podría dar cuenta de cómo emergen este tipo de expresiones o fenómenos culturales en medio de tensiones de todo tipo, respondiendo a una historia no solo del arte en México, sino en correspondencia con una serie de determinaciones de nuestro presente a nivel mundial. No es que Cráter Invertido sea un caso aislado ni el mejor definitivamente. No se trata aquí de comparaciones, competencias o calificaciones estandarizadas. Se trata de dar cuenta y dejar registro de un caso que por infinidad de razones tocaron e implicaron a quien escribe a tal grado que no solamente estuvo en la posición de comprender sino también de compartir algunos procesos que, en el marco de esta investigación, hicieron sentido y configuraron la posición desde la que aquí se redacta.

Cráter Invertido, en última instancia quizá no sería otra cosa más que un lugar donde se reúnen amigos y afines para compartir tiempo, conversar y crear juntos. Evidentemente, para que este espacio pueda darse y mantenerse, hace falta una gran cantidad de estructuras sociales como parte de todo el sistema y régimen actual. Nadie puede negar eso. Pero aun con todo, eso no quiere decir que, de hecho, en esos pequeños espacios de protección no haya fugas, dislocaciones de la imaginación o que no puedan servir como laboratorios para otras posibilidades

de mundos. En todo caso, la imaginación puede servir para dar sentido en conjunto en un contexto en el que cualquier intento por cambiar las cosas puede acarrear, sin duda el riesgo de la muerte. Y por su parte, la pretensión de que el arte sirva como herramienta política en los términos en que se ha instituido esta disciplina con base en partidos, competencias, oposiciones, puede ser aún más peligrosa. Puede terminar sirviendo solamente para callar las pocas voces disonantes que intentan emerger, cayendo en los mismos términos del capitalismo gore: exigiendo y exhibiendo la caída de nuestros contemporáneos.

Tal es la importancia de la perspectiva elaborada en este texto, pues cuando se ven desde lejos las diferentes expresiones de la imaginación política históricamente podría parecer que no tienen ninguna relación entre ellas, que incluso son incompatibles unas con otras. Sin embargo, lo que queda claro es que hay infinitas formas en que se manifiesta esta voluntad imaginativa. De entre todas ellas, por supuesto, cada una defenderá su manera de hacer las cosas, algunas veces incluso menoscabando otras en su paso, pero eso no les quita potencia a ninguna. No se trata de una competencia, ya lo hemos dicho, sino de emergencias múltiples, cada una con su propia fuerza irruptiva y siempre respondiendo a los tentáculos del control por parte de la bio y necropolítica que le corresponden.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (2007). La industria cultural. En T. Adorno y M. Horkheimer, Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos (pp.133-181). Madrid: Akal.

Artistas de derecha. (15 de noviembre de 2017). Publicación de Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/ArribaALaDerecha/posts/641158986234076

Ballesteros, Pamela. (julio de 2015). Relatoría III Conversatorio: La posibilidad de lo político en el arte contemporáneo, conversatorio con Cuauhtémoc Medina, Antonio Vega Macoleta, Salvador Gallardo Cabrera y Brenda Caro Cocotle como moderadora, GASTV. Recuperado de http://gastv.mx/relatoria-conversatorio-iii-la-posibilidad-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/

Bishop, Claire. (2016). Infiernos artificiales. Ciudad de México: Taller de

Ediciones Económicas.

Bourriaud, Nicolas. (2008). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Castoriadis, Cornelius. (2007). La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires: Tusquets.

Cráter Invertido. (2017). Página principal. Recuperado de www.

Cráter Invertido. (2014). ¡Qué retiemble en sus centros la tierra! [Panfleto].

Debord, Guy. (1999). La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, Gilles. (1990). Post-Scriptum Sobre las sociedades de control, Traducido en: http://www.revistapolis.cl/13/dele.htm, Revista Polis, no. 13. [consulta: 18.03.2013]

De Toledo, Camille (2008). Punks de boutique. Oaxaca: Almadía.

Didi-Huberman, Georges. (2009). La imagen superviviente, Madrid: Abada.

Didi-Huberman, Georges. (2018). Sublevaciones. Ciudad de México: MUAC.

Foucault, Michel. (2002). Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel. (2007). Historia de la sexualidad 1 -La voluntad de saber. México, D.F.: Siglo XXI.

Granés, Carlos. (2011). El puño invisible. Ciudad de México: Taurus.

Haiven, Max y Khasnabish, Alex. (2010) What is Radical Imagination? A Special Issue. Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action, vol. 4, núm. 2, I-XXXVII.

Haiven, Max y Khasnabish, Alex. (2014). The Radical Imagination: Social Movement Research in the Age of Austerity. Londres: Zed books.

Harold, Christine. (2007). OurSpace: Resisting the Corporate Control of Culture. Minnesota: University of Minnesota Press.

Henaro, Sol. (2016). Cooperativa Cráter Invertido: A Binding Latency. Afterall,

vol.41, 113-118.

Hernández, Edgar. (14 de mayo de 2015). Obras clave, curaduría y la presencia de México en la muestra central de la Bienal de Venecia. Vice. Recuperado de https://i-d.vice.com/es_mx/article/neznkb/obras-clave-curadura-y-la-presencia-de-mxico-en-la-muestra-central-de-la-bienal-de-venecia

Holmes, Brian. (2007). Do-it-yourself geopolitics. Continental Drift, 27 de abril, 2007. Recuperado de http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/do-it-yourself-

Home, Stewart. (2002). El asalto a la cultura. Barcelona: Virus.

Kant, Immanuel. (2003). Crítica del discernimiento. Madrid: Antonio Machado Libros.

Klein, Naomi. (2001). No logo. Barcelona: Paidós.

Lésper, Avelina. (2015). El fraude del arte contemporáneo. México: El Malpensante.

Marcus, Greil. (1993). Rastros de carmín. Barcelona: Anagrama.

Mbembe, Achille. (2011). Necropolítica. Tenerife: Melusina.

Ramírez, José Agustín. (2012). La contracultura en México. México: Debolsillo.

Rheingold, Howard. (2004). Multitudes inteligentes. Barcelona: Gedisa.

Rocha, Servando. (2008). Historia de un incendio. Madrid: La Felguera.

Roszak, Theodore. (1978). El nacimiento de una contracultura. Barcelona: Kairós.

Toro, María. (29 de abril de 2016). “En este sistema cualquier cosa es arte”. Entrevista con Avelina Lésper. Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16577709

Toscano, Javier. (2014). Contra el arte contemporáneo. México: Tumbona.

Valencia, Sayak. (2010). Capitalismo gore. Tenerife: Melusina.

5 El arte contemporáneo frecuentemente es producido de manera colaborativa, pero la colaboración no siempre está abiertamente presente en el trabajo y rara vez se mantiene con el paso del tiempo. Sin embargo, para algunos tales procesos colectivos son indispensables, ya que conllevan la posibilidad de innumerables contagios

–un compuesto de deseos y afinidades que pueden no ser del todo claros al principio, incluso si los motivos son muy tangibles–. Los ejercicios colectivos, tales como los realizados por la Cooperativa Cráter Invertido, frecuentemente están llenos de tensiones y dudas acerca de cómo sería mejor administrar la energía, la responsabilidad y la visibilidad. Históricamente, hay preguntas recurrentes y sin resolver: cómo cuidar y reactivar las relaciones afectivas; cómo resistir al cansancio y lidiar con los cambios en los intereses de los miembros; cómo regular los excesos egoístas; cómo negociar entre voces singulares y colectivas, mientras que al mismo tiempo se evita que posiciones de singulares se diluyan dentro del grupo o, por el contrario, se vuelvan inseparables de él. Tal es la paradoja de la colaboración: ser uno con el grupo mientras se mantiene uno dentro del grupo (Traducción propia: Henaro, 2016, p. 113)

Necropolítica, biotecnología y posthumanidad en Oryx y Crake, de Margaret Atwood

Francisco Javier Cortazar Rodríguez

Introducción

En este capítulo propongo una reflexión sobre el capitalismo y su explotación de la vida humana y animal con el objetivo de obtener grandes ganancias. Al incorporar la vida de animales y humanos en su lógica económica expansiva, el neoliberalismo se fija objetivos a corto plazo y perdemos de vista las consecuencias que, en el mediano y largo plazo, este tipo de actuación tiene sobre la naturaleza, el clima, las especies animales y sobre los propios humanos. Para este ejercicio me sirvo de la novela de anticipación científica Oryx y Crake, de Margaret Atwood.

Hago uso de los conceptos de biopolítica y necropolítica para describir mejor algunos de estos procesos en donde la vida queda incorporada a la ganancia económica del capital, pero a costa de sacrificar seres vivos que han dejado de ser rentables o explotables, provocando cambios planetarios que a la larga aniquilarán muchas especies y alterarán de manera profunda nuestro entorno.

La biotecnología, entendida como la intervención tecnológica sobre organismos vivos —o sus derivados— que sirven para la creación y modificación de productos o procesos específicos (ONU, 1992, p. 3), ha conocido cambios profundos desde los trabajos pioneros sobre el ADN de Rosalind Franklin en 1950, y después, en 1953, con James Watson y Francis Crick, en la década de 1970, cuando se crean las primeras bacterias con ADN recombinado y las primeras compañías biotecnológicas (Lee, 2008). Fue en el año de 1980 cuando la Corte Suprema de Estados Unidos determinó que los organismos modificados genéticamente podían ser patentados, estableciendo la diferencia entre lo hecho por la naturaleza y lo hecho por los seres humanos. A partir de aquí es claro que la ingeniería biotecnológica ha ampliado de forma profunda y duradera su

intervención sobre todas las formas de lo viviente.

Aquí la literatura de ciencia ficción puede funcionar como un sismógrafo para medir la intensidad con que algunos temas son discutidos e imaginados, trátese de problemas socio-culturales o de desarrollos tecnológicos. A lo largo de su historia, la ciencia y la literatura han mantenido constantes y fructíferos intercambios sobre temas y han intercambiado metáforas. La literatura de especulación científica ha popularizado importantes avances científicos y tecnológicos y ha imaginado tecnologías antes de que se volvieran realidad (Mohr, 2015). De la misma forma en que la imaginación científica ha desarrollado procedimientos e inventado aparatos y tecnologías para ver el interior de nuestro cuerpo, desde el espectáculo del cuerpo anatomizado por Vesalio, hasta los microscopios para hacer visible lo invisible (González-Crussí, 2003 y 2006).

La literatura de anticipación es un vehículo que nos permite explorar, a través de la imaginación, sociedades ficticias, otras estructuras sociales, descubrimientos científicos y nuevas tecnologías. Con la ciencia y la tecnología, la imaginación literaria ha sido fecunda para conocer mejor temas como el cyborg y la antropologización de la tecnología o la creación de vida artificial que borra las fronteras entre la naturaleza y lo artificial, entre lo biológico y lo no biológico.

Desde la perspectiva utópica, la tecnología promete alcanzar la perfección del cuerpo humano, integrando la tecnología como parte del yo individual, mientras que la perspectiva distópica critica este optimismo y expresa el miedo social hacia las consecuencias de la dependencia tecnológica (Mohr, 2015; Gattégno, 1985).

El análisis de la novela Oryx y Crake (2004), de la escritora canadiense Margaret Atwood, me permitirá un acercamiento crítico a las posibles consecuencias que una lógica depredadora, con objetivos puestos en la ganancia económica en el corto plazo, tendría sobre la vida humana y animal y sobre el medio ambiente del planeta. La novela de Atwood está poblada de especies animales creadas en laboratorios por grandes compañías biotecnológicas; animales diseñados específicamente para responder a imperativos económicos y que causarán numerosos desastres ecológicos. Más aún, las ambiciones de los laboratorios llevan a la experimentación con seres humanos con nuevas características demandadas por gobiernos y autoridades, que después de una pandemia serán la nueva especie llamada a sustituir a la humanidad.

Es interesante este ejercicio en la medida que nos permite reflexionar sobre los intereses económicos que pretenden alterar la vida humana y animal tal como la conocemos para volverla una vida no-natural. Incluso al añadir nuevas características internas y externas, deberíamos reflexionar en las fronteras de nuestra especie humana, así como en las especies animales. ¿Dónde deberíamos situar las fronteras de las distintas especies? ¿En qué momento estaríamos ante especies o post-especies? ¿Qué transformaciones económicas, sociales, culturales, políticas y medioambientales traerían estos cambios?

Los cambios abruptos impulsados por la biotecnología necesariamente estarían encuadrados por dos movimientos complementarios: la evolución natural de la especie a través del tiempo (evolución natural), que queda colapsada, y la intervención directa del ser humano en su propia transformación y en la transformación de las especies animales (cambio biotecnológico), que provocamos pero que pronto escapa a nuestra dirección. De ahí que sea esta novela de anticipación científica la que mejor se acopla a mis intereses para atisbar nuestro posible futuro, que nos arroja un diagnóstico pesimista, distópico y apocalíptico sobre la sociedad. La presencia de posthumanos y animales diseñados genéticamente nos permite encuadrar mejor las consecuencias múltiples que implica nuestro actual modelo de desarrollo capitalista neoliberal.

De la biopolítica a la necropolítica neoliberal y la explotación de la vida

En este ejercicio de reflexión parto de la biopolítica como herramienta de indagación, tal como lo hizo Foucault al retomar el concepto originalmente organicista del sueco Rudolf Kjellén (Esposito, 2006; Sacchi, 2010). Se trata de breves reflexiones críticas sobre las formas de ejercicio del poder en la sociedad biotecnológica, que nos servirán para posicionarnos en el presente y realizar un diagnóstico sobre él.

Me parece necesario diferenciar los efectos desiguales de la biotecnología en la economía, en el conocimiento sobre la vida, en sus efectos sociales y culturales o sobre el medio ambiente. Diagnosticar el presente es comprender el estado de fuerzas que los distintos poderes mantienen, los actores implicados y los intereses en juego para vislumbrar el futuro, el porvenir (Sacchi, 2010, p. 227).

Nuestro presente es biopolítico y biotecnológico. Empezando por el concepto de

biopolítica, diremos que ha servido para disciplinar los cuerpos y gobernar a las poblaciones. Como concepto, la población surge durante el siglo XVIII para volverse parte del ejercicio del poder y del saber, volviendo la vida enunciable, visible y gobernable. La biopolítica es el gobierno de las poblaciones. Las tecnologías del poder no solo buscan disciplinar el cuerpo de los individuos, sino al cuerpo global de la población, transitando del estado territorial al gobierno de la población, al nacimiento de las ciencias humanas, las disciplinas clínicas, la biología y la economía política.

Hay diferencia en las tecnologías disciplinarias y las tecnologías biopolíticas. Las primeras surgen durante el siglo XVII y las segundas en el siglo XVIII. Mientras que las tecnologías disciplinarias se encargan de controlar al individuo para vigilarlo, adiestrarlo y corregirlo, las tecnologías biopolíticas buscan el control de los individuos múltiples, de las poblaciones (Foucault, 1993 y 1997). El biopoder es el gobierno sobre la vida y sobre la nueva realidad política, la población. La biopolítica, como saber-poder, hace enunciable a la población (mediante un discurso biológico científico) y la selecciona como materia (mediante sus mecanismos biológicos políticos); así, la población deviene fenómeno biológico y la vida, fenómeno de la población. La biopolítica trabaja con la población al constituirla en problema político, científico, biológico y de poder. Normaliza la medicina para conocer el estado de salud de la población y la medicalización de los comportamientos y, como fuerza productiva, busca el control de las clases subalternas.

Así, los primeros objetos del saber sobre la población fueron sus procesos biológicos básicos: natalidad, mortalidad y longevidad, medidos como tasas y proporciones. Se desarrollan así las primeras técnicas de medición y control de los nacimientos, defunciones y edades que ayudarán a esbozar las primeras políticas de crecimiento demográfico, la naturaleza de las enfermedades predominantes que afectan la fuerza y la energía de la población, ya no de los individuos aislados. El objetivo es regular su variación y aleatoriedad que pueden ser peligrosas para el orden social (Miranda, 2012).

Otros objetos de intervención de la biopolítica serán los fenómenos que incapacitan, excluyen y neutralizan, tales como la vejez, los accidentes y las anomalías, para las que se instauran mecanismos de seguridad social. Un tercer campo estará constituido por la relación del medio ambiente con la especie viviente, que examina los efectos del clima, la geografía o los efectos del urbanismo.

Sobre este último punto, el medio resalta la importancia que adquiere para la biopolítica el potenciar, desarrollar y optimizar la vida a través de la biotecnología actuando sobre él, ya sea de modo artificial o haciendo jugar los procesos naturales entre sí para modificar la vida (Sacchi, 2010, p. 228). Se trata de una estrategia política que se sirve del medio para intervenir. En el caso de la biotecnología, el medio es el ADN (los genes), sobre el que se interviene mediante una serie de procesos, técnicas y saberes para mejorarlo, optimizarlo y rentabilizarlo. De esta forma, la vida se des-biologiza y se convierte en un dato, un bit de información que puede ser manipulado independientemente de su origen.

Esta lógica es propia del capitalismo, que exige incorporar las energías humanas al proceso productivo y que ya no se rige por los ciclos naturales de la vida, sino por la expansión continua de la producción.

Así, la población no queda reducida a mera categoría biológica o bio-sociológica, sino también se constituye en una categoría económica (Foucault, 2006):

La población deviene actor político, variable económica, se la fuerza a hablar, que diga cómo nace, cómo se enferma, cómo muere, cómo vive, cómo se mueve en el mercado, cuál es su deseo, su interés, etc., y sobre cada uno de estos puntos se constituyen saberes que la fijan. (Sacchi, 2010, p. 228)

Le dan forma, la hacen materia de un saber formalizado y objeto de técnicas de poder.

En Foucault, el elemento central es la intervención sobre el cuerpo de las personas, pero la discusión no se queda ahí y evoluciona hacia otras perspectivas. Antes de proseguir tomemos el caso de la sexualidad, que es un terreno privilegiado del saber-poder que establece vínculos y relaciones “entre comportamientos individuales y esa población a la que hay que depurar de sus elementos degenerados a través de formas positivas y negativas de eugenesia” (Saidel, 2018, p. 21). Mediante el control de la sexualidad los individuos y las poblaciones son susceptibles de ser controlados en las esferas más íntimas de su comportamiento y de sus deseos. Una idea sobre la sexualidad peligrosa es el

miedo a la degeneración del individuo, de la familia, de la raza y de la especie. De ahí la importancia de los procesos de medicalización, que tenían por objetivo conocer, administrar y educar a la población sobre los peligros a los que se expone y el diseño de campañas destinadas a educar sobre los riesgos para la salud y fomentar la higiene.

La medicalización y la racionalidad económica contribuyen al gobierno de la vida colectiva y el mercado se convierte en mecanismo de veridicción (régimen de verdad). Mientras que en el liberalismo el mercado es el lugar de intercambio entre los individuos, capaz de autorregularse espontáneamente sin la necesidad de la intervención del soberano, en el neoliberalismo se privilegia la competencia antes que el intercambio, la empresa es la principal institución normativa y el Estado debe intervenir lo menos posible en la regulación de los mercados. Así, la soberanía queda subordinada a una racionalidad gubernamental que adopta criterios económicos y empresariales para regular a la población y evaluar su propia actuación. La lógica de mercado y de la empresa se extiende a todas las relaciones sociales y los individuos se convierten en empresarios de sí mismos, donde los fracasos se deben únicamente a la falta de iniciativa del propio individuo, a su falta de motivación, y ya no a factores estructurales. El individuo es el responsable y culpable de su propia suerte. El neoliberalismo nos implanta una concepción empresarial sobre la propia persona: tenemos un cuerpo que hay que hacer productivo, valorizarlo, venderlo en el mercado, ya no solo las mercancías, sino el propio cuerpo y sus capacidades, sus virtualidades (intelecto, saberes, formación).

El gobierno no es lo opuesto al poder, sino una forma de ejercicio del poder, y el Estado es una forma de gobierno, pero no la única. El objetivo no es proponer una teoría unitaria del poder, sino de conocer e historizar las distintas formas y ejercicios del poder. En el neoliberalismo existe una pluralidad de poderes sociales y un control sin precedentes, generados ambos por la lógica económica y empresarial de la optimización: “La gran revolución de la biopolítica contemporánea sería el gobierno de los seres vivientes biologizados a través de la ley económica de la adaptación competitiva, lo que permite organizarlos y gobernarlos de manera más productiva y eficiente” (Saidel, 2018, pp. 25-26).

El neoliberalismo se basa en la precarización y vulneración de poblaciones enteras y en la colonización interna de las mujeres y de los pobres. El neoliberalismo no es un poder blando, sino una forma de regulación de las conductas basada en prácticas violentas y coercitivas, pues la economía con

frecuencia tiene consecuencias tan devastadoras como las guerras (Yate y Díaz, 2015). En el neoliberalismo los pobres están paralizados y las redes de reciprocidad social colapsan, quedando, destruidos como fuerza política autónoma.

Aquí podemos ir introduciendo la idea de la necropolítica como la otra cara de la biopolítica. Mientras que la biopolítica se encarga de administrar la vida de la población, la necropolítica administra la muerte como forma de gobierno (Mbembe, 2003). En el biopoder, el Estado (encargado de mantener la vida de su población) es capaz de realizar grandes genocidios que se ejercen como mecanismo de defensa de la sociedad por el racismo de Estado (como ejemplo está el genocidio colonizador). Este poder mata a quienes considera peligros biológicos para la raza o la especie (Foucault, 1998). El genocidio es un dispositivo de seguridad desplegado desde el poder.

El neoliberalismo se apoya en prácticas violentas de desposesión, precarización y de ataque a poblaciones y grupos específicos de la sociedad. Esto da nuevo fundamento al ejercicio de la necropolítica, donde se da muerte o se deja morir a grupos enteros de población, a categorías específicas que poco o nada aportan a la economía. El neoliberalismo es una forma de racionalidad gubernamental (de gobierno y organización) y de desregulación, un ethos empresarial encarnado por cada individuo, un gobierno de las conductas que nos incita a comportarnos como empresarios de nosotros mismos (Saidel, 2018).

Siguiendo a Foucault, Agamben nos muestra que, desde sus orígenes, la biopolítica es un componente esencial de la política en Occidente, pero además añade un elemento nuevo: el estado de excepción. Para los griegos había una diferencia entre la vida natural (la nuda vida), restringida a su aspecto biológico y la vida en la polis. La política y la ley están asociadas a la polis y a la humanidad y quedan disociadas de la vida natural. La nuda vida, la vida despojada de derechos, queda a merced del soberano, quien puede disponer de ella cuando lo desee. La nuda vida, al estar fuera del mando de la ley, queda desprotegida, de forma que a quien se encuentre en ella puede ser muerto sin haberse cometido asesinato alguno. La nuda vida queda así en un estado de excepción. Como estado de excepción, la vida sin derechos ha estado desde siempre ligada al poder soberano, que es el fundamento de su normalidad, pues el soberano se define por el poder de disponer de esta excepción.

Agamben cita como ejemplo paradigmático del estado de excepción los campos

de concentración del régimen alemán durante la Segunda Guerra Mundial, donde los nazis podían disponer de la vida de los presos sin cometer asesinato ni ser juzgados por ello (Agamben, 1998). Sin embargo, el campo de concentración deja de ser una excepción y se convierte en algo normal, en una regla permanente, y al mismo tiempo permanece fuera del ordenamiento normal. El campo de concentración es el paradigma de la biopolítica moderna, que crea constantemente espacios de excepción donde la ley queda suspendida temporalmente, la excepción se convierte en regla y donde abundan los sujetos que han perdido toda disposición a resistir. Ésta es la necropolítica. Las ideas de campo de concentración y de estado de excepción son de amplia aplicación en el mundo contemporáneo y nos ayudan a recentrar la discusión en el sistema social. También nos permiten un mejor análisis del ejercicio de la biopolítica y de necropolítica a través de la biotecnología.

En la literatura, al ser una creación de humanos insertos en contextos socioculturales e históricos precisos, podemos ver las preocupaciones que sus autores tenían y se reflejan los valores de su época.

Entre los humanos hay razones culturales que separan biológicamente a los grupos sin que estén separados geográficamente, ya sea por razones raciales, de clases sociales o de religión. El aislamiento puede verse reforzado por el comportamiento de los grupos, como los matrimonios mixtos fuertemente desalentados por cuestiones jurídicas, culturales, religiosas o tabús de diversa índole. Es este sentido en el que podemos leer la novela de Margaret Atwood Oryx y Crake; en ella, la humanidad va separándose progresivamente en dos grandes clases sociales que habitan en espacios distintos, lo que tendrá importantes consecuencias negativas a medida que los problemas medioambientales se agudicen y se acelere el fin de la humanidad.

Biotecnología, necropolítica y monstruos genéticamente modificados

Temas como los robots, androides, cyborgs y otras creaturas posthumanas son ejemplos de los deseos que expresamos para reconstruir nuestro cuerpo y transgredir sus fronteras biológicas y naturales, así como para acercarnos a la idea de inmortalidad. Sin embargo, mucha de la literatura de anticipación, mayoritariamente escrita por hombres, suele mantener los roles tradicionales de género y nos retrata a nosotros los hombres, como los creadores de los grandes

avances científicos. Así, la literatura de ciencia ficción refleja las relaciones de género dominantes y las imágenes del cuerpo que prevalecen en los discursos científicos y tecnológicos contemporáneos (Cortazar, 2019).

El productivo intercambio entre ciencia y literatura ha explorado un tema central entre la identidad humana y la alteridad biotecnológica anunciando el advenimiento de la posthumanidad y advirtiéndonos sobre el fin de nuestro mundo. Recurriendo a una visión post-apocalíptica, las distopías biotecnológicas enuncian un cierto número de temas: el significado de lo que es un ser humano, la creación de la posthumanidad, la arrogancia de la ciencia, la clonación, el eugenismo, la maternidad, la sobrepoblación, la degradación del medio ambiente, el ciberespacio, la globalización, las corporaciones multinacionales del capitalismo tardío, la disolución de los Estados nación, el totalitarismo, la vigilancia total y el lenguaje (Mohr, 2015, p. 285).

Las distopías contemporáneas suelen explorar el tema de la caída y destrucción de la humanidad. Con frecuencia esto sucede porque los propios humanos han diseñado una nueva especie de posthumanos perfeccionados mediante clonaje o ingeniería genética. Otras veces, el fin de la humanidad llega debido al cambio climático producido por las acciones de la humanidad.

En Oryx y Crake (2004), de Margaret Atwood, están presentes varios temas enunciados líneas arriba. Por ejemplo, un científico arrogante (Crake/Glenn) que crea una nueva raza de posthumanos (los crakers) con el fin de reemplazar a la humanidad, que está muriendo debido a una poderosa pandemia provocada por un virus (que el propio Glenn/Crake creó). También encontramos el tema de la biotecnología que experimenta con animales y plantas transgénicos, algunos de ellos verdaderos monstruos, hechos principalmente con el objetivo de incrementar las ganancias de las grandes corporaciones farmacéuticas que ahora controlan los mercados y en donde el Estado, prácticamente, ha desaparecido. Algunos de estos temas nos sirven para hacernos diversas preguntas sobre nuestro comportamiento ético con la naturaleza y sobre los intereses comerciales y políticos que la intervienen para aprovechamiento de las grandes corporaciones biotecnológicas.

Con los avances de la genética desde los años cincuenta se han abierto numerosas puertas hacia la intervención directa del hombre en los procesos de la vida y en el futuro de la humanidad. El ADN recombinado (no heredado) posibilita a los ingenieros en biotecnología ir por delante de los procesos de la

evolución. La bioingeniería pone el acento en objetivos a corto plazo con fines económicos y prácticos. Sabemos que los equilibrios de los ecosistemas son frágiles y es fácil alterarlos, ya sea rompiendo las cadenas alimenticias, introduciendo especies en hábitats donde no hay depredadores naturales, por el cambio climático, por sobreexplotación de los recursos naturales o creando especies que en la naturaleza no existen y sobre cuyo desarrollo posterior no tenemos control.

La socióloga Elaine Després, que ha estudiado los discursos ecologistas en los relatos post-apocalípticos, nos recuerda que con frecuencia lo híbrido es sinónimo de monstruosidad porque franquea las fronteras establecidas del cuerpo y de lo natural (Després, 2012b, p. 151). Los relatos mitológicos y populares están poblados por innumerables creaturas híbridas: hombres-lobo, zombis, vampiros, arpías, esfinges y quimeras. La diferencia con las creaturas clásicas es que los monstruos modernos suelen ser producto de la invención artificial de un científico loco o de un millonario excéntrico (el monstruo de Frankenstein, Mr. Hyde o los dinosaurios recombinados de Jurassic World, última película de la franquicia de Jurassic Park), o de alguna catástrofe debida a la irresponsabilidad humana (Godzilla).

A propósito, aquí uso el término “creatura” antes que “criatura”, pues la primera difiere de forma importante de la segunda. La primera es una creación humana, como creación cobra existencia en un momento dado y carece de infancia; mientras que la segunda es criada, nace y crece, por lo tanto, tiene un pasado que la creatura no puede tener. Este no es un tema menor, pues con frecuencia se señala al científico como creador de vida al igual que Dios, lo que implica la expropiación de la maternidad de la mujer, como ya lo había señalado Donna Haraway (1991).

La creación de vida por métodos artificiales goza de una larga tradición en la mitología, la literatura, las artes y en la tradición audiovisual contemporánea. Desde la Galatea de Pigmalión y el Golem, hasta las creaturas cibernéticas de los relatos de ciencia ficción (Breton, 1995). Algunos de estos relatos encierran un fuerte significado patriarcal y misógino (Pedraza, 1998; Haraway, 1991), mientras que otros constituyen advertencias sobre los peligros que a mediano y largo plazo puede traer la manipulación de la vida desde puntos de vista corporativos, industriales y políticos.

Los problemas que nos plantea el ADN recombinado, como parte de la moderna

ingeniería genética, son problemas de muy diversa índole, cuyas consecuencias apenas estamos planteándonos. ¿Cuál es la frontera del punto sin retorno? Recordemos que las fronteras que separan las vidas animal, vegetal y humana son muy delgadas; de forma que una catástrofe medioambiental puede convertirse fácilmente en un ecocidio, un crimen contra la humanidad a través de la destrucción de la naturaleza, un genocidio al exterminar la naturaleza. Al poner el acento sobre ciertas formas de vida para ser explotadas (biopolítica), la biotecnología altera cadenas alimenticias frágiles y condena a especies consideradas como no rentables (necropolítica).

Los actuales logros de la tecnociencia moderna hacen creíble el antiguo imaginario mitológico sobre la existencia de creaturas híbridas que combinaban forma humana y partes de animales (en el antiguo Egipto y en la mitología griega). En esta larga tradición de relatos fantásticos hay que incluir a la ciencia ficción, desde clásicos como La isla del Doctor Moreau de H.G. Wells, hasta los modernos espectáculos audiovisuales como La mosca (1986) de David Cronenberg, o Splice (2009) de Vincenzo Natali.

Los casos, pocos pero crecientes, de hibridación transgénica de animales son un reflejo de las ambiciones tecnocientíficas y biotecnológicas del moderno neoliberalismo. Desde los años 80 del siglo pasado ya se documentan animales genéticamente modificados: ratones a los que se les ha añadido genes responsables de alguna enfermedad, cerdos modificados para mejorar los xenotrasplantes, gatos hipoalergénicos y peces fluorescentes. Se trata de quimeras biotecnológicas, animales híbridos que por su finalidad apuntan claramente hacia el mercado. Una duda interesante surge cuando pensamos en algunos grandes simios con los que compartimos el 98% de nuestro ADN. ¿Qué sucedería con un ser humano al que le modificamos su ADN en un 1%, de forma que tenga un 99% de ADN humano y un 1% de otra especie? ¿Cómo lo clasificaríamos, como humano o no humano? ¿Qué derechos serían extensivos hacia esta persona y cuáles no? Esta cuestión puede ser peligrosa, pues reabriría la puerta al eugenismo donde ciertos individuos tendrían mayores derechos sobre otros a partir de las diferencias genéticas (Delage, 2017).

Esto ya ha sucedido (y sucede) cuando diversos gobiernos y regímenes políticos niegan derechos legales, económicos, civiles y humanos a grupos y personas en nombre de la seguridad interna. Izquierdistas, musulmanes y terroristas con frecuencia han sido clasificados como individuos sin derechos y los gobiernos se abrogan su eliminación directa sin pasar por procesos judiciales ni abogados

defensores. Dos ejemplos: la cárcel de Guantánamo en Cuba y la muerte de Bin Laden por parte del gobierno de los Estados Unidos (Miranda, 2012).

Algunos pensadores sociales subrayan nuestra equivocada comprensión de lo viviente al reducirlo a una serie de códigos manipulables y recombinados para lograr ciertos efectos deseados (Mattelard, 2002; Le Breton, 1999), cuando los genes son mucho más complejos, pues no interactúan solo entre ellos sino también con el medio ambiente (Lee, 2008).

Margaret Atwood, en Oryx y Crake, ubica su historia en un futuro próximo donde los recursos naturales son cada vez más escasos y los desastres naturales suceden en cadena. El protagonista, quien se hace llamar Hombre de las nieves, es el último representante de la raza humana y uno de los culpables del desastre medioambiental, quien convive con criaturas artificiales, dóciles, autónomas, semejantes a los humanos, pero sin conciencia de su pasado ni de su entorno, hechos para adaptarse al medio ambiente que les rodea. Son los crakers, que deben su nombre a su creador, Crake, el mejor amigo de Hombre de las nieves y responsable directo de la pandemia que aniquila a la humanidad.

A propósito, la novela debe su nombre a dos de los personajes principales, que toman el nombre de dos especies extintas en la novela: Oryx (una gacela de África), quien es amante de Crake y de Hombre de las nieves, así como maestra de los crakers, y Crake (un ave pequeña de pico duro), el mejor amigo de Hombre de las nieves y que anteriormente se llamaba Glenn, genio de la biotecnología que comanda importantes proyectos de recombinación genética.

Como recurso narrativo, la autora se sirve de flashbacks donde el protagonista recuerda de manera paulatina los acontecimientos que llevaron a la humanidad a su apocalipsis. En el pasado, Hombre de las nieves vivía en un avanzado laboratorio de investigación biotecnológica perteneciente a una firma multinacional. Poco a poco, las grandes compañías provocan la gradual extinción de las demás especies de la naturaleza y del hombre mismo con la invención de nuevas especies con genes recombinados. Estos animales transgénicos inventados en los laboratorios jugarán un papel determinante en el relato de Atwood.

En la novela, los organismos genéticamente modificados (OGM) que aparecen, son creados para satisfacer necesidades alimenticias, económicas, ecológicas o de compañía. Los animales genéticamente modificados que se mencionan en la

novela tienen nombres compuestos: cabraña (cabras con ADN de araña para producir una seda súper resistente dentro de su leche), cerdones (cerdos modificados que sirven de incubadoras de trasplantes de órganos humanos), mofaches (cruce de mapache y mofeta), lincetas (lince y gato), loberros (lobo y perro) y chickienobs (chicken, gallinas y nob, modismo familiar para referirse a la cabeza). La idea de OGM de Atwood es sencilla, en todos los casos simplifica las características de dos animales para optimizarlas en función de una necesidad. En la novela los nombres asignados a estas nuevas creaturas están a cargo de los publicistas al servicio de las grandes compañías biotecnológicas, que diseñan los nombres de los animales transgénicos para facilitar su entrada al mercado, por lo que los OGM son creados en función de imperativos económicos.

La biotecnología ha llegado a desarrollar grandes y jugosos mercados que, en la novela de Atwood, se presentan de múltiples formas, como en la creación de animales que sirven de incubadoras de órganos de reemplazo xenotrasplantes:

El objetivo del Proyecto Cerdón consistía en crear una amplia gama de tejidos humanos totalmente fiables alojados en cerdos transgénicos modificados: órganos aptos para trasplantes, que evitarían el rechazo, pero que también serían capaces de defenderse de los ataques de microbios y virus oportunistas, de los que cada año surgían nuevas cepas. Se les había incorporado un gen de crecimiento rápido para que los riñones, los hígados y los corazones maduraran antes, y ahora estaban perfeccionando una variedad con cinco o seis riñones. Así, a ese animal-vivero se le extraerían los riñones que le sobraran sin sacrificarlo, para que siguiera viviendo y regenerando más órganos (...). El propósito era rebajar costes, porque alimentar y cuidar de un cerdón era bastante caro. (Atwood, 2004, p. 20)

La sociedad de Orix y Crake está profundamente dividida. En las grandes ciudades vive la gente que ha sido excluida de los privilegios y es apática, el espacio urbano está contaminado, hay violencia, decrepitud, enfermedades y falta de servicios. Aquí el Estado está totalmente ausente y ha cedido muchas de sus prerrogativas y el gobierno de una parte de la población a las multinacionales. Por otra parte, están los grandes complejos biotecnológicos,

especie de miniciudades que cuentan con todos los servicios y comodidades; ahí viven los altos ejecutivos, los mandos medios y los científicos que trabajan para las empresas. El personal de vigilancia solo está ahí para cumplir sus horas de trabajo e impedir la entrada de extraños. La esperanza de tener ascenso social y una vida cómoda está en ser contratado por una empresa biotecnológica para escapar de las pobres perspectivas que ofrece la ciudad. La sociedad no solo está geográficamente dividida, también sufre de un proceso eugenésico, pues las grandes empresas de ingeniería genética solo contratan a quienes han estudiado en las mejores universidades carreras de ingeniería (financiadas por ellas) y dejan para las escuelas con menores recursos (dedicadas a las artes y las humanidades) a los estudiantes con menor coeficiente intelectual.

Las creaturas artificiales diseñadas en estos laboratorios de alta tecnología se hacen con fines puramente comerciales o como mero pasatiempo en las horas muertas:

Los mofaches se habían concebido como pasatiempo de uno de los peces gordos de OrganInc Farms. En aquellos tiempos se cometían muchas tonterías: crear un animal era de lo más divertido, decían quienes lo hacían. Te sentías Dios. Se destruyeron bastantes experimentos porque eran demasiado peligrosos: ¿para qué permitir que viviera un sapo gigante con cola prensil, como la de los camaleones...? Y luego estaba la serpiata, una mezcla de serpiente y rata; esa también hubo que eliminarla. Los mofaches, no obstante, tuvieron gran aceptación como mascotas entre el personal de OrganInc. No provenían del mundo exterior —del mundo exterior al complejo—, así que carecían de microbios desconocidos y no suponían un peligro para los cerdones. Además, eran muy graciosos […]. Era blanco y negro: antifaz negro, una banda blanca en la espalda, anillas blancas y negras en una cola gorda... —Y no huelen, a diferencia de las mofetas. (Atwood, 2004, p. 39)

Los mofaches fueron creados como pasatiempo por los ingenieros genetistas de la compañía, lo que nos recuerda la imagen del científico loco que aparece en novelas como La isla del Dr. Moreau o Frankenstein. La diferencia es que en aquellas, el sabio loco trabajaba en solitario, mientras que ahora los científicos trabajan en equipos a las órdenes de grandes compañías trasnacionales (Després,

2012a). De la misma manera, el tema de la arrogancia de los científicos y de la ciencia aparece, pues es ciega a los efectos de lo que crea y solo se dedica a sus objetivos sin importarle los demás ni lo demás.

Cada crisis medioambiental y cada catástrofe “natural” (producto de la intervención de la humanidad en la naturaleza) han sido una nueva oportunidad para crear productos y mercados, que a su vez crean nuevas crisis y catástrofes que dan lugar a nuevas “soluciones” biotecnológicas.

Los animales híbridos nos plantean interrogantes sobre la naturaleza de su especie y su destino final, como los cerdones que sirven para cultivar órganos humanos, pues dada su cercanía con la especie humana por su ADN modificado, su carne es rechazada como alimento. Los publicistas de las compañías aseguran que ningún cerdón es usado para convertirse en tocino o bistec, pues eso generaría asco. Sin embargo, en los restaurantes de los complejos tecnológicos la gente evita la carne de cerdo por temor a comer un cerdón.

Las lincetas son otro ejemplo de la falta de visión de las instituciones hiperespecializadas, ya que fueron concebidas para resolver un problema ecológico debido a la proliferación de grandes conejos verdes depredadores de los cultivos. Las lincetas (linces de talla pequeña, supuestamente menos agresivos) son introducidos en la naturaleza para frenar el crecimiento de los conejos verdes que depredan los cultivos, pero a falta de depredadores naturales las lincetas se salen de control, su población crece y atacan a animales de compañía y a niños pequeños.

Este es un ejemplo de nuestra incapacidad para comprender el funcionamiento de los ecosistemas. En la vida real hay numerosos ejemplos de especies foráneas introducidas en medios autóctonos que, a falta de depredadores naturales, se vuelven un problema al romper los frágiles equilibrios.

Los chikienobs (los pollo-cabeza) constituyen una ironía, pues en realidad se trata de pollos que no tienen cabeza. Son los animales que mayor extrañeza despiertan en la novela, ya que están más cerca de la monstruosidad, claramente inspirados en una leyenda urbana que circula desde hace años en Internet sobre la cadena de pollos fritos KFC (Cortazar, 2004). En la novela, Atwood describe a los chickienobs como animales diseñados para aumentar las ganancias y reducir los costos de producción, pues los pollos genéticamente modificados no tienen pico, cabeza ni plumas, crecen con cuatro piernas y hasta seis alas y sus huesos

son reducidos para aumentar la cantidad de carne; viven encerrados en jaulas para evitar sus movimientos y son alimentados por vía intravenosa. Los chickienobs no son la síntesis de dos animales, sino un híbrido de entre lo vivo y lo no vivo. Representan la etapa final de la industrialización de lo viviente con fines alimenticios y de la producción de carne en cadena. Un organismo modificado en laboratorio interactúa con las condiciones controladas del ambiente en que fue creado, el laboratorio; pero en la naturaleza debe interactuar con muchos más factores al mismo tiempo, por lo que su comportamiento es distinto e imprevisible. En la evolución, la adaptación de las especies opera en largas escalas de tiempo, en miles o millones de años. La intervención humana, a través de la manipulación de los genes, es muy acelerada y la naturaleza no tiene tiempo para dar respuesta a estos nuevos organismos vivos introducidos en ella repentinamente. Solo podemos ver y prever las consecuencias en el corto plazo, en la escala de unos pocos años o décadas, pero no más allá.

En la novela de Atwood el fin de la humanidad se acelera cuando se combinan dos factores, uno por propio deseo de los humanos; el otro, generado a propósito. La humanidad accede a la auto-esterilización voluntaria por medio de la pastilla anticonceptiva Bliss Plus (felicidad extra), que también funciona como estimulante sexual y prolonga la juventud. Esta es una primera forma de posthumanidad: la renuncia voluntaria a la vejez (y a la muerte) para gozar una sexualidad sin límites sacrificando la procreación. Sin embargo, la píldora Bliss Plus tiene consecuencias fatales, pues contiene un virus mortal que provoca una pandemia y en unas pocas semanas mata a la mayoría de la población. Crake creó este virus precisamente para acabar con la sobrepoblación, retrato fiel del científico loco y soberbio que se niega a ver las consecuencias de sus actos: tabla rasa que permitiría un nuevo comienzo para los sobrevivientes, pero la destrucción de la organización social genera saqueos y asesinatos.

Atwood también nos presenta una segunda forma de posthumanidad, el llamado Proyecto Paraíso, que fabricaría humanos modificados a la medida y en función de la demanda: “Crear cualquier tipo de bebé que incorpore cualquier característica física, mental o espiritual, lo que el comprador quiera. Poblaciones enteras pueden crearse preseleccionando características. Belleza, por supuesto (…) docilidad, muchos líderes mundiales han expresado su interés en eso” (Atwood, 2004, p. 227). El proyecto no llega a término por la pandemia que extermina a la mayoría de la gente, pero las primeras muestras logradas de esta nueva población son los crakers. El protagonista los describe así:

Desnudos todos, perfectos todos, todos con un color de piel distinto —chocolate, rosa, té, mantequilla, nata, miel—, pero todos con los ojos verdes. Los Hijos de Crake no tendrán barba. A Crake le pareció que no era necesario; además, le molestaba afeitarse, así que las había suprimido. (Atwood, 2004, pp. 10-11)

Aquí, Margaret Atwood nos transmite una idea presente en muchos relatos de ciencia ficción donde hay creación de vida artificial; el creador hace a sus creaturas a su imagen y semejanza. La apariencia de los crakers va quedando mejor definida en páginas subsiguientes:

Hombre de las Nieves no deja de asombrarse cada vez que aparecen las mujeres. Son de todos los colores conocidos, del negro más intenso al blanco más puro. Y son de varias alturas, pero todas ellas sin excepción admirablemente proporcionadas. Todas tienen la dentadura sana y la piel suave. Sin rollos de grasa alrededor de la cintura, sin bultos, sin piel de naranja ni celulitis en los muslos. Sin vello en el cuerpo. Parecen fotos de moda retocadas, anuncios de caros aparatos de musculación. (Atwood, 2004, p. 75)

Los posthumanos, creados en laboratorios de alta tecnología, ignoran de dónde provienen o por qué han sido creados, tampoco les importa descubrir sus orígenes. Su cuerpo ha sido diseñado para optimizar sus recursos y funciones con una lógica empresarial de maximización de rendimientos, por ejemplo, en su crecimiento y aprendizaje:

Hombre de las Nieves todavía no se acostumbra al ritmo de crecimiento de estos niños. Con un año de vida parece que tengan cinco. Cuando este tenga cuatro, será ya adolescente. En opinión de Crake, se perdía mucho tiempo en la crianza de los niños. Y se perdía mucho tiempo siendo niño. Ninguna otra especie invertía hasta dieciséis años en eso. (Atwood, 2004, p. 119)

La sexualidad de los crakers también ha sido rediseñada, su deseo está programado para suceder una sola vez al año, período en que entran en celo y cambian la pigmentación de sus órganos sexuales hacia el color azul intenso (inspirado en los babuinos), de forma que controlen su procreación; también carecen de celos y, por tanto, no hay crímenes pasionales, pues los crakers tampoco se enamoran ni forman parejas estables y los hijos son de todos, ya que la idea de paternidad les resulta extraña. Llama la atención este pasaje de Orix y Crake sobre el control ideal de la sexualidad y la procreación, pues ésta ocurre solo una vez al año y es con el único fin de procrear. Por otra parte, en muchos relatos de ciencia ficción los autores parecen tener reservas con la sexualidad, pues con frecuencia el sexo es presentado como factor disruptivo en las relaciones sociales, como fuente de conflictos.

La novela de Atwood es una fábula ecologista que reprocha a la humanidad sus malas relaciones con la naturaleza. El principal reproche que hace la autora es hacia la industria biotecnológica, que prefiere manipular la naturaleza con objetivos a corto plazo. En la novela de Atwood los crakers son caracterizados como un pueblo tranquilo, inocente, muy semejante al mito del Buen Salvaje de Rousseau, que imagina al hombre en estado de naturaleza, es decir, la condición en que se encuentra la humanidad antes del desarrollo de la sociedad.

Reflexiones finales

El primer efecto del poder disciplinario era el individuo y su cuerpo, el segundo es el gobierno y conocimiento de la población, que mediante la estadística lo hace mensurable, visible y enunciable. La biopolítica contemporánea ha desplazado su interés hacia las otras formas de vida convirtiendo sus procesos complejos a datos y bits que pueden ser recombinados y tratados “para mejorarlos” y aumentar su rentabilidad en el mercado, hacerlo visible gracias a la mercadotecnia y contabilizable mediante las modernas técnicas de gestión.

La desposesión y precarización extendida de grupos y poblaciones, la desigualdad y la degradación ambiental no son efectos colaterales, sino elementos centrales de nuestra sociedad neoliberal y de la concepción del individuo como empresario de sí mismo.

Margaret Atwood, a través de su novela, nos hace reflexionar sobre los intereses económicos-funcionales de las grandes corporaciones biotecnológicas y nos llama a cuidarnos en el mito de la creación de especies como parangón científico, pues sus peligros son muchos y potencialmente catastróficos. Caben algunas reflexiones: ¿Cuáles son los problemas que afrontaremos con la recombinación del ADN y la biotecnología sobre especies animales y sobre el propio cuerpo humano? ¿Qué implicaciones culturales e identitarias afrontaremos con la creación de cuerpos modificados genéticamente que nos vuelvan distintos más allá de lo que nos define como humanos?

Otro motivo de reflexión en la creación de posthumanos y en los sueños de inmortalidad es la ausencia de la sexualidad activa y recreativa. En varias obras de anticipación se acentúa el clonaje o bien la vida se fabrica en laboratorios, como sucede en Oryx y Crake. Posiblemente la ausencia de la sexualidad se deba a que la reproducción biológica implica la intervención del azar y la muerte (Besnier, 2009).

También persiste la familiaridad en la apariencia física de humanos y posthumanos, las creaturas diseñadas, cyborgs, replicantes, clones, robots, autómatas y figuras virtuales, tienen una apariencia que los hace muy familiar a nuestros ojos. La naturaleza de todas ellas, su definición y representación pasan por el antropomorfismo, pues siempre guardan algún parecido con el ser humano contemporáneo en su forma física y en sus atributos, lo que permite identificarlos como nuestros descendientes mejorados.

Por otra parte, la cuestión de la divinidad también aparece con frecuencia. El hombre como creador de vida, que replica-copia-imita-crea la vida. Presente en infinidad de relatos mitológicos, en el arte y en las novelas, la ciencia no oculta estas ambiciones: desde el mito de Pigmalión que crea a Galatea, pasando por el Golem, el monstruo de Frankenstein o los cyborgs de alta tecnología y la realidad virtual.

Otro tema interesante es que la creatura que sustituirá a la humanidad es mejor que la propia humanidad en la medida que carece de sus imperfecciones, pero el candor e inocencia con el que suelen ser caracterizados los acerca mucho al mito del buen salvaje de Rousseau o al Adán y Eva del Paraíso, ya que no sienten vergüenza de su cuerpo desnudo, carecen de malicia o segundas intenciones y viven en simbiosis con la naturaleza.

Los límites que anteriormente nos marcaba la naturaleza son desafiados a través de la experimentación científica y la especulación literaria, y las fronteras son cada vez más borrosas. Nuestros herederos redefinirán así el significado o la supresión de valores caros a nosotros, como el nacimiento, la salud y la muerte. Una humanidad versión 2.0, mejorada o defectuosa con la biotecnología, como quiera que se llame o se presente: ese es nuestro futuro.

El elemento común que une a Foucault, Esposito, Agamben y a la biotecnología es la intervención sobre toda forma de vida para controlarla y ponerla al servicio del capital.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (1998). Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre- Textos.

Atwood, Margaret. (2004). Oryx y Crake. Buenos Aires: Ediciones B.

Besnier, Jean-Michel. (2009). Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous? París: Hachette Littératures.

Breton, Philippe. (1995). À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles. París: Seuil.

Cortazar, Francisco Javier. (2004). Rumores y leyendas urbanas en Internet. Barcelona: Observatorio para la Cibersociedad.

Cortazar, Francisco Javier. (2019). Cuerpos híbridos y posthumanidad. En Francisco Javier Cortazar y Eduardo Hernández (2019). Nuevas vertientes en teoría social. Problemas y propuestas de análisis. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 13-47.

Delage, Pierre-Jérôme. (2017). Cybrides, transgènes et lois bioéthiques. Droit et science- fiction. Recuperado de: https://droitetsf.hypotheses.org/34

Després, Elaine (2012). Animaux transgéniques et posthumanité. Quand l'hybridité annonce la fin d'un monde. En Desblache, Lucile (Dir.) (2012) Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines.

Dijon: Editions universitaires de Dijon, pp. 151-162.

Després, Elaine (2012). Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde? Evolution d'une figure de l'étique. These de Doctorat en Études Littéraires, Université du Quebec á Montréal, Montreal.

Després, Elaine. (2014). Quand l'humanité diverge. La speciation des posthumaines. En Elaine Després y Hélène Machinal (dir.). (2015). PostHumains: frontiéres, évolutions, hybridités. Rennes: Presses universitaires de Rennes. pp. 205-224.

Esposito, Roberto (2006). Bios: Biopolítica y filosofía. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michel. (1993). Genealogía del racismo. Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel. (1997). Vigilar y castigar. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel. (1998). La voluntad de saber. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel. (2006). Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gattégno, Jean (1985). La ciencia ficción. México: Fondo de Cultura Económica.

González-Crussí, Francisco. (2003). Una historia del cuerpo humano. Letras libres, Enero, 8-15.

González-Crussí, Francisco. (2006). La fábrica del cuerpo. México: Turner.

Haraway, Donna (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.

Le Breton, David (1999). L'adieu au corps. París: Métailié.

Lee, Thomas. (2008). El proyecto genoma humano. Rompiendo el código genético de la vida. Barcelona: Gedisa.

Mattelart, Armand. (2002). Historia de la sociedad de la información. Barcelona:

Paidós.

Miranda, Carlos. (2012). Biopolítica en el mundo contemporáneo. Revista Sociedad & Equidad. 3. Enero, 211-221.

Mohr, Dunja. (2015). Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, Oryx and Crake (2003), The Year of The Flood (2009) and MaddAddam (2013). En Eckart Voigts- (eds.) Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classic, New Tendencies and Model Interpretations, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

ONU. (1992). Convenio sobre la diversidad biológica. Nueva York. Recuperado de: https://www.cbd.int/convention/text/

Pedraza, Pilar. (1998). Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial. Madrid: Valdemar.

Sacchi, Emiliano. (2010). Biopolítica, población y público: Los estudios culturales y la biopolítica. Ciências Sociais Unisinos, 46 (3), Septiembre-Diciembre, 225-231.

Saidel, Matías. (2018). Biopolítica y gubernamentalidad: dos conceptos para problematizar el poder e interpretar el neoliberalismo. Ecopolítica, 21, Mayo-Agosto, pp. 17-37.

Yate, Abdénago y Carlos Díaz. (2015). De la “tanatopolítica” hacia la universalización de la racionalidad económica: “tanatoeconomía”. Revista colombiana de bioética. 10 (1), Enero-junio, 117-133.

Se Permite Estar Aquí / Loitering Permitted Here. Aproximarse a los migrantes a través del arte como práctica social

Jorge Francisco Sánchez-Jofras

A las compañeras del Comité Estratégico de Ayuda Humanitaria, por su voz, organización y solidaridad con los migrantes que arriban a la ciudad. A Jorge Alonso Estrada, por la invitación a repensar las contribuciones sociales del diseño. A la comunidad de Relaciones Inesperadas por la incitación a pensar nuestro quehacer.

Introducción: el arte como práctica social y su relación con los públicos

La presentación de obras dentro del sistema artístico considera los tres componentes del régimen de exhibición: materialidad (producción), contexto de presentación (distribución) y recepción (consumo). Sin embargo, para desarrollar un análisis del arte como práctica social, habría que colocar la mirada fuera de los espacios tradicionales para la exhibición del arte.

Las muestras de arte tienen lugar en espacios y tiempos específicos, con la intención de ofrecer repertorios u ofertas artísticas a un público. Por lo general, cuando el objeto artístico se corresponde con la categoría general de artes visuales o artes de exhibición, éstas se prestan para ser observadas, sea en un recinto con características específicas (como una sala de cine o video) o una galería. No obstante, las cualidades de las obras inscritas en estas categorías

permiten ser presentadas en otro tipo de escenario, tanto en espacios interiores como al aire libre.

La transformación de los formatos del régimen de exhibición se da hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando varios movimientos artísticos, sobre todo en los Estados Unidos de América, optaron por formatos no convencionales para la presentación de obras artísticas, siguiendo los ejemplos de la vanguardia histórica. Desde los happenings de la década de 1950 a los performances experimentales y el arte procesual de 1970, estas generaciones de artistas se interesaron en los planteamientos de John Dewey en torno a la reacción actitudinal frente a la experiencia del arte. También se plantearon que la obra de arte debía dejar de ser considerada una mercancía. Por tanto, arte y activismo se conjuntaron en el rechazo del museo o la galería como escenario de actividad artística. A su vez, optaron por otros espacios de exhibición de sus obras.

En el caso de las expresiones referidas, su exhibición se parece más a una puesta en escena o quizá un exabrupto en la vida cotidiana. Debido a estas características, se piensa que estas ofertas artísticas optan por colocarse en los espacios de la vida misma y, en consecuencia, afuera o en los márgenes de la institución artística. En otras palabras, la eficacia simbólica de estas prácticas estaría en su salida hacia lo real, concretamente en las relaciones sociales. Sin embargo, como se argumenta aquí, dichas prácticas o producciones artísticas coexisten con los espacios de la institucionalidad del arte a través del continuum sensible de la producción de signos —imágenes, gestos y palabras— como base de la construcción ficcional de la realidad. En este sentido, Rancière (2010) señala que el propósito tanto del arte como de la política es cuestionar el consenso que constituye la ficción de realidad:

> No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el fuera del arte (…) Lo real siempre es objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. [Lo real] es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria siempre entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y de las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. (Rancière, 2010, p. 77) (Corchetes propios)

Para dicho autor, la labor tanto del arte, como de la política, consiste en producir otro tipo de ficciones. Por un lado, el arte (y por extensión el arte como práctica social) trabaja con la disposición de los cuerpos, los espacios y los tiempos para redefinir la manera en que éstos se pueden relacionar. De manera similar, la política rediseña el espacio de las cosas comunes con base en la configuración de marcos intersubjetivos de enunciación colectiva, y opera por medio de las capacidades sensibles: las de sentir, decir y hacer. De manera que la capacidad de configuración de lo posible permite intuir el poder de emancipación que subyace en el arte como práctica social.

Rancière (2010, pp. 53-84) ha criticado gran parte de la producción artística, puesto que, en su voluntad de repolitizar el arte, se ha vuelto panfletaria, cuanto más, al buscar respuestas deliberadas en los públicos expuestos a obras de arte supuestamente críticas. No es que parta de las malas intenciones de los artistas, más bien, busca alertar sobre las entelequias de la identificación del público con la obra expuesta. Ya que no es previsible que se vaya a dar una relación mecánica entre conmoción artística, toma de conciencia y acción política. En su lugar, el dispositivo de la obra crítica debería provocar una ruptura estética en el orden policial de lo sensible. Esto es, a través de una ruptura estética que abra otros espacios posibles, transformando con ello las correlaciones entre saber-hacer artísticos y fines sociales definidos.

Además, es importante discutir quién o quiénes son poseedores de las capacidades creativas del arte y la política. Este argumento ha sido desarrollado ampliamente por De Certau (2004) al referirse a las barreras sociales e inequidades entre creadores autorizados y los creadores anónimos, no legitimados por las instituciones o por el mercado. De manera paralela, Rancière (2010) señala que las posibilidades de reconfigurar el régimen de percepción de lo dado, pertenecen a cualquiera. De forma que, en el marco de la reflexión en torno a los dispositivos artísticos empleados como estrategias de aproximación etnográfica —con migrantes, deportados y personas en situación de calle—, resulta imperativo considerar su participación como co-creadores de la práctica artística y de los diseños ensayados.

El arte como práctica social tiene antecedentes en las prácticas artísticas de la década de 1970, ligadas al desarrollo del arte conceptual, el performance y el feminismo de segunda ola.[6] El elemento característico de sus creaciones es la

participación de individuos, comunidades e instituciones; participantes que inspiran, guían e incluso complementan las obras. Actualmente, esta práctica artística combina diversas estrategias de producción y cruza géneros, que van desde el arte de comunidad de base hasta el arte acción, activismo social, medios audiovisuales, entre otros.

Según Lacy (2010), los artistas que crean en connivencia con sus audiencias utilizan el término "público" como un concepto operativo que permite conectar la práctica artística con la vida cotidiana; y van más allá: buscan co-crear con sus públicos. Aunque la misma Lacy, en una reflexión personal, cuestiona si las comunidades transitorias que se generan a través de estrategias artísticas logran cambiar la forma en que las personas experimentan el mundo, asegura que se logran experiencias estéticas y momentos en que nos enfocamos profundamente en el otro, a tal grado que, a veces, no es posible diferenciar entre la experiencia artística y de las relaciones humanas (2010, p. 236).

Por otro lado, Warner (2002) señala que aludir al público es referir a una relación entre extraños que se caracteriza por trascender las comunicaciones privadas de forma tal que promueva la circulación de los mensajes. Sin embargo, la referencia al público tiene limitantes, ya que la selección de quienes lo integran depende del tipo de mensaje. Por ejemplo, se puede restringir —por diversos mecanismos— la circulación de ciertos mensajes,lo cual impide que determinadas comunidades de sentido y sus discusiones se enmarquen afuera de lo que se considera público.

Estos cierres, por falta de apertura o por institucionalización de determinado discurso, generan subalternos o contrapúblicos. En ellos es posible encontrar espectadores activos, convocados por los desplazamientos de la ficción de realidad, mediante el trabajo ficcional del arte y la política. Siguiendo a Warner (2002), la perenne y multigenérica producción de mensajes produce nuevas representaciones e interpretaciones que son la base para la transformación social.

Con base en este marco conceptual, se analizan algunas prácticas artísticas de co-creación con migrantes, deportados y personas en situación de calle en la zona limítrofe entre Tijuana y San Diego. Para analizar el arte como práctica social, en vinculación a dicho escenario, es necesario referirse a las identidades descritas como públicos y a su capacidad de agencia. Asimismo, se necesita describir el contexto de producción de la práctica. En este caso, en la canalización del Río Tijuana, en la zona denominada como El Bordo: un espacio

entre dos países, asociado con la marginación y la clandestinidad.

Las políticas en contra de los migrantes, que se expresan en la deportación y en el retraso en las solicitudes de asilo político en el vecino país, pusieron al límite las capacidades de los albergues de Tijuana. En este escenario las organizaciones sociales abrieron albergues temporales, que, sin embargo, carecían de mobiliario para el descanso. En estos espacios, activistas y migrantes comenzaron a elaborar colchonetas con materiales de reúso. Esta idea fue retomada por estudiantes universitarios para diseñar dispositivos para el descanso, primero una colchoneta con tarimas de madera, y después una colchoneta ligera, para migrantes en situación de calle. Estas situaciones, ofrecieron oportunidades para aproximarse a los usuarios y públicos de esta práctica. Al mismo tiempo, las interacciones permitieron hacer el abordaje etnográfico.

A través de iteraciones de los diseños y trasposiciones de los espacios, se analiza el arte como práctica social, tanto en su vinculación con los públicos y los escenarios, como en su relación con la política. Mediante el recorrido planteado y con ejemplos de prácticas artísticas en contextos específicos, se examinan las maneras en que éstas abren nuevas posibilidades o, en términos de Rancière (2009), reconfiguran el reparto de lo sensible. Dicho de otro modo, se discute la manera en que estos objetos y acontecimientos plantean rupturas en la organización de lo sensible y prefiguran escenarios de lo posible.

Contexto de la práctica: El Bordo de la canalización del Río Tijuana

La división internacional entre las ciudades de Tijuana y San Diego en la Baja y Alta California está marcada por una valla de metal que recorre varios kilómetros hasta alcanzar el Océano Pacífico. Los elementos de la geografía apuntalan las diferencias entre ambas ciudades al norte está la Bahía de San Diego y al sur, el Río Tijuana. Al sur de la frontera, el río colinda con la valla divisoria; a esta zona se le llama coloquialmente El Bordo: un espacio a las orillas o en el límite entre los países.

El Bordo ha sido una zona en donde tradicionalmente se han instalado los migrantes empobrecidos. Antes de la canalización del Río Tijuana, en la década de 1970, hubo diversos asentamientos o villas sobre el lecho del río, mismos que fueron desalojados para dar pie a las obras de urbanización (Valenzuela, 1991).

En Tijuana, espacios como cañadas y cauces de río han sido ocupados por necesidad, ya que en la estratificación social de la ciudad, el acceso al suelo urbano media. Algunos migrantes, al carecer de los medios económicos para participar en el mercado de vivienda, se asientan en espacios cuya morfología dificulta su integración a la trama urbana o residencial (Sánchez-Jofras, 2017).

Actualmente, la zona limítrofe, a la altura de la garita de San Ysidro, se ha vuelto a poblar de migrantes —en este caso, personas deportadas de los Estados Unidos de América (EUA)—. En el 2013, la encuesta sociodemográfica aplicada por El Colegio de la Frontera Norte estimó que en la zona de El Bordo vivían entre 700 y 1000 personas, distribuidas en 118 ñongos [sic.], 25 hoyos, 7 alcantarillas y 10 puentes (Velasco y Albicker, 2013).

Según Albicker (2014), las personas que habitan la canalización del Río Tijuana son herederos de una trama de precarizaciones, cuyo origen es la situación de pobreza que los insta a buscar suerte en los EUA y que conlleva las limitantes de haber vivido como indocumentado en otro país. Este contexto desemboca en frecuentar círculos sociales cerrados y a veces clandestinos. Al ocupar la categoría social de extranjero o indocumentado en otro país, los migrantes se vuelven sujetos de las políticas de control y vigilancia. De manera que, al enfrentar la deportación, sus identidades se asocian a la ilegalidad.

Al arribar a las ciudades de la frontera mexicana y en ausencia de políticas o mecanismos para su integración, los migrantes deportados devienen en sujetos marginados. Dicha condición de vulnerabilidad aumenta, ya que las redes sociales que los sostenían quedan atrás y solo logran conseguir ocupaciones eventuales y precarias. Estas situaciones los van orillando a vivir en El Bordo, sin derechos, ni reconocimiento de sus necesidades y siendo constantemente acechados por la policía. Frente a este escenario, Albicker encuentra que: “Ser deportado en Tijuana implica asumir e introyectar un estigma asociado con la delincuencia y la criminalidad” (2014, p. 92).

El Bordo se considera una zona de marginación y clandestinidad, sus habitantes portan el estigma de la precariedad y el peligro; su presencia se vuelve incómoda para las autoridades civiles y para algunos residentes de la ciudad. La formación de campamentos o villas, al límite de la urbanización, representa retos para la acción de los gobiernos e incluso para algunas organizaciones que dan atención.

Un evento meteorológico a inicios de marzo de 2015, precipitó la evacuación de

los habitantes de El Bordo. La temporada de lluvias, entre diciembre y marzo, acarrea problemas por deslaves y escorrentías del sistema pluvial y del drenaje. Con información de protección civil y una declaración de un estado de pre-alerta por lluvias torrenciales, funcionarios del XXI Ayuntamiento de Tijuana promovieron el desalojo de los pobladores de la canalización del Río Tijuana. Las personas evacuadas fueron canalizadas a albergues y centros de rehabilitación, mientras que el área de El Bordo se resguardó con policías para prevenir su regreso. Si bien el presidente municipal Jorge Astiazarán Orcí esgrimió argumentos en favor de la seguridad de quienes ahí residieron, al mismo tiempo, aludió a los migrantes deportados como sujetos con identidades deterioradas: “ya no hay una sola persona dentro del canal, no son migrantes, son personas con adicciones, era punto de reunión para comer gratis y comprar drogas” (Uniradio, 2015).

El ejercicio de evacuación de la canalización del Río Tijuana, con base en argumentos de seguridad, supone una biopolítica en el sentido en el que habla Foucault (2006), al referirse al bienestar de los migrantes deportados, en primer lugar, para protegerlos del temporal y enseguida, arrogándose el derecho a decidir sobre sus cuerpos y voluntades al trasladarlos sin su consentimiento a centros de rehabilitación. A su vez, obscurecen las identidades de los sujetos como migrantes y se resaltan las de adicción y dependencia de la caridad. Si bien se ha documentado que dicho espacio ha sido zona franca para el consumo de drogas (Medrano, 2008; Paris, 2013), estas dinámicas, a su vez, están ligadas a la deportación y la trama de precariedades a las que dan pie (Albicker, 2014; Del Monte, 2019). Sobre todo, si se considera que a los migrantes deportados se les relega a los márgenes de la sociedad del bienestar, tanto en EUA como en las ciudades fronterizas del norte de México.

Primera iteración: diseño de colchonetas con materiales de reúso en albergues temporales

Entrada la segunda década del siglo XXI, en la ciudad de Tijuana se vivieron importantes cambios en los patrones de migración. Tres flujos resumen estos cambios: primero, las oleadas de migrantes deportados provenientes de

EUA, que vienen en alza desde la última década (Velasco, Coubès, 2013) y cuya estadía ha derivado en asentamientos irregulares sobre la canalización del Río

Tijuana, formando un conglomerado de viviendas improvisadas sin servicios ni seguridad, en la zona limítrofe entre México y EUA. Segundo, la migración de poblaciones negras y afrodescendientes —particularmente de Haití— comenzaron a destacar frente a otras nacionalidades y etnicidades. Tercero, la migración intercontinental de migrantes centroamericanos, que se ha vuelto cada vez más visible a través de la organización de caravanas migratorias.

Dichos cambios han puesto al límite las capacidades de los albergues que tradicionalmente han recibido a los migrantes en Tijuana. La llegada de nuevos perfiles migratorios requirió de asistencia y servicios que anteriormente tenían poca demanda e incluso no se ofrecían para albergar, por ejemplo, a un mayor número de mujeres, niños y familias. Al mismo tiempo, el retraso en los procedimientos para solicitar asilo humanitario o Estado de Protección Temporal (TPS por sus siglas en inglés)[7] repercutió en una mayor concentración de personas en calidad de migrantes o población flotante en la ciudad fronteriza.

Estas situaciones provocaron que, en el último trimestre de 2016, los migrantes haitianos se convirtieran en el segundo grupo más populoso después de la migración interna de mexicanos y nacionales deportados. Datos de la Dirección de Atención al Migrante del XXI Ayuntamiento de Tijuana, señalan que entre mayo y octubre de 2016 se atendieron a 15,000 personas en situación de migración, de entre las cuales 10,168 fueron adultos y 4,832 niños. Dentro de este grupo, el 60.9 % corresponde a mexicanos, el 30.2 % a haitianos y el resto a otras nacionalidades.

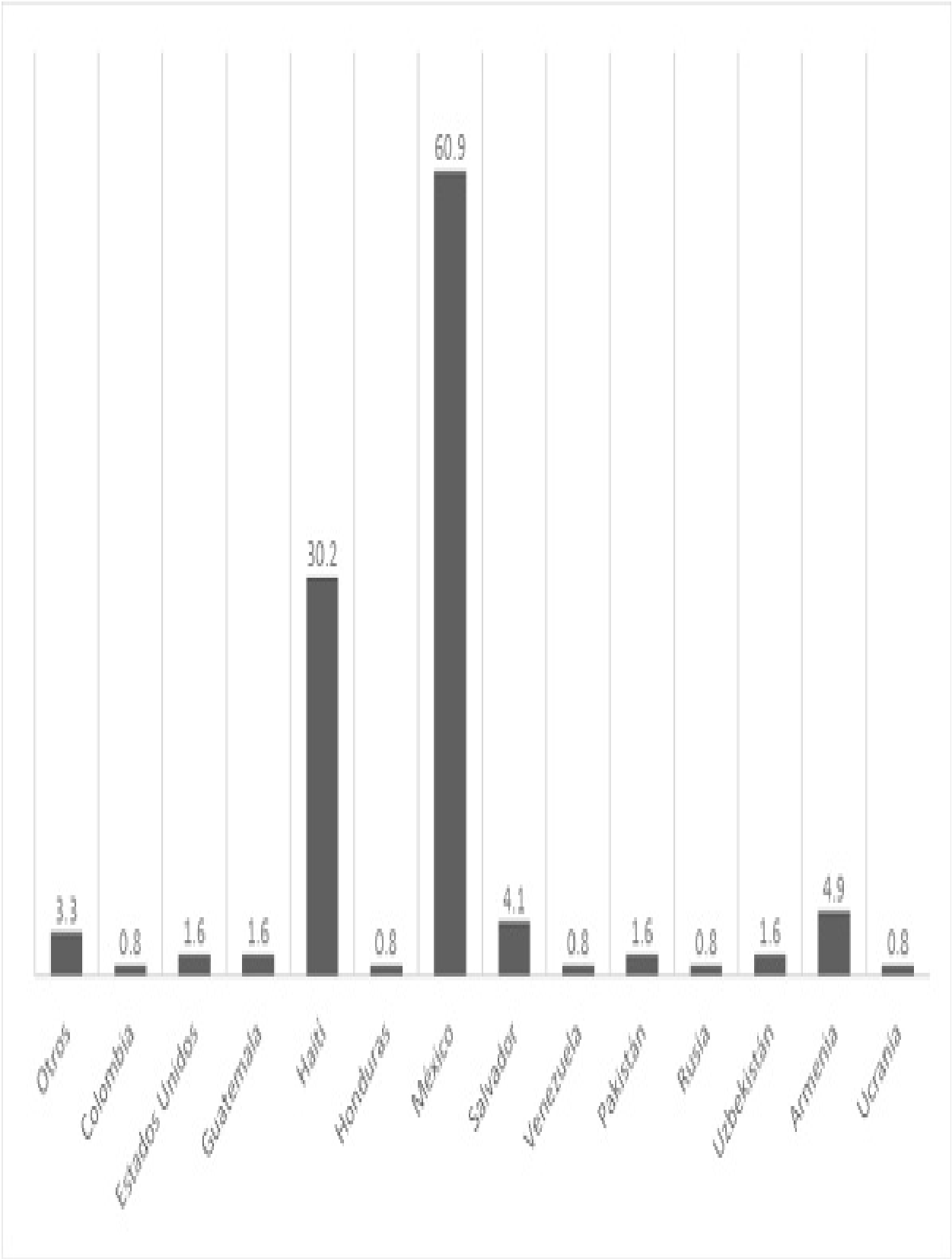

3.3
0.8
1.6
1.6
30.2
0.8
60.9
4.1
0.8
1.6
0.8
1.6
4.9
0.8
Otros
Colombia
Estados Unidos
Guatemala
Haití
Honduras
México
Salvador
Venezuela
pakistán
Rusia
Uzbekistán
Armenia
Ucrania

Figura 1. Porcentaje de migrantes por nacionalidad en 2016.

Fuente. XXI Ayuntamiento de Tijuana.

El Comité Estratégico de Ayuda Humanitaria (CEAH),[8] un grupo conformado principalmente por mujeres (Muñoz, 2016) se reunió para evaluar las condiciones de los migrantes que estaban pernoctando en la calle. Esta instancia, junto con la extinta Dirección de Atención al Migrante del XXI Ayuntamiento de Tijuana, dieron cuenta de que los principales albergues de la ciudad (Desayunador Salesiano del Padre Chava, Casa Scalabrini del Migrante, Casa Madre Asunta y Ejército de Salvación) habían llegado a su máxima capacidad y, por ello, los migrantes estaban pernoctando en la calle.

En septiembre de 2016, las capacidades de alojamiento de los albergues fueron rebasadas por la demanda de nuevas poblaciones en migración. El signo del desbordamiento fue que los nuevos migrantes tuvieron que pernoctar en la calle, aglutinados frente a los albergues. Incluso fue necesario cerrar la Avenida Melchor Ocampo para que cientos de personas se instalaran frente al Desayunador Salesiano Padre Chava, el cual tiene un total de 88 camas.

Ante la necesidad, el terreno contiguo al albergue se acondicionó para recibir a mujeres y niños y se reutilizó una estructura de madera diseñada originalmente como pantalla de proyección del festival Cine Sillita[9] de Conaculta, la cual sirvió como techo provisional. Dado que el espacio no tenía camas y ante la necesidad de contar equipamiento para el descanso, la activista y maestra Linaloe Martínez comenzó a elaborar colchonetas con cajas de cartón rellenas con bolsas y botellas de plástico.

Figura 2. Imagen 1. Primeros prototipos de colchonetas elaborados en el albergue Padre Chava Fuente: Florisse Vázquez

Ligada a esta acción, en octubre de 2016, el CEAH dirigió una solicitud por medio de redes sociales para recolectar botellas de tereftalato de polietileno (PET por sus siglas en inglés). Se pidieron envases de cualquier tamaño y rellenos de papel, bolsas o envolturas, que servirían de amortiguamiento para las colchonetas. El diseño, ensayado en el albergue, fue etiquetado por las integrantes del CEAH como: “una solución emergente y muy funcional” (Vázquez, comunicación personal, octubre 12, 2016).

La idea de elaborar colchonetas con materiales de reúso surgió en el propio albergue y en su elaboración participaron adultos y niños, ya que su construcción además sirvió de pasatiempo. De esta manera la actividad no solo solventó un problema práctico —la falta de camas—, sino que también disipó —en parte— la preocupación de quienes esperaban ser atendidos en sus solicitudes de asilo a los EUA.

La llegada de más migrantes provenientes de Haití y el retraso en el procesamiento de las solicitudes parte de autoridades migratorias, siguió sobrepasando las capacidades de los albergues. Esto llevó a prever que se requerirían recursos de todo tipo, como lo hizo saber el CEAH: “Hacen falta muchas colchonetas, parece que se seguirán necesitando hasta diciembre” (Vázquez, comunicación personal, octubre 12, 2016).

Entre los meses de octubre y noviembre de 2016 hubo diversos intentos por parte de organizaciones de la sociedad civil para involucrar a las autoridades estatales y federales, con la intención de que declararan una crisis humanitaria.[10] En su lugar, el Secretario de Gobernación en turno, Miguel Ángel Osorio Chong, señaló el 25 de octubre de 2016, que únicamente se trataba de un fenómeno o una circunstancia extraordinaria. Además, instó a las autoridades locales a hacerse cargo, ya que la federación no solventaría la totalidad de los recursos para atender la situación (Ayala, 2016).

El escenario en el campamento anexo al Desayunador Padre Chava y de otros albergues, se dio a conocer gracias a que el CEAH generó información oportuna sobre las necesidades en el sitio. En coordinación con dicho grupo, se

canalizaron apoyos de la sociedad civil. Además, algunas organizaciones y escuelas locales prestaron servicios en solidaridad con los nuevos migrantes.

Para sumar sus capacidades, las universidades, analizaron opciones de apoyo. A través de los cursos del área de formación integral, los profesores dieron a conocer a los estudiantes la situación de los migrantes. La problemática de la saturación de los albergues fue examinada a través del Enfoque del Marco Lógico (EML),[11] con la intención de responder, considerando una escala de acción ajustada a las posibilidades de profesores, estudiantes y voluntarios. Desde la clase se estudió el contexto macrosocial, que explica las migraciones intercontinentales, —sobre todo de la población haitiana— y se buscó información reciente acerca de dicha migración en México y en la ciudad.

Como resultado de dicho análisis, se retomó la propuesta de diseñar colchonetas con materiales de reúso. Sin embargo, se definió introducir cambios en la materialidad del diseño original al incorporar una cubierta impermeable para sustituir el cartón y evitar que éstas se mojen. La lona vinil descartada por campañas publicitarias sirvió a este propósito.

El abordaje del Diseño Centrado en la Persona (DCP),[12] permitió incorporar los aprendizajes de los constructores de las colchonetas, tal como se dieron en el albergue. DCP incorpora la metodología de Design Thinking,[13] que recorre 5 pasos: empatía, definición del problema, idea, prototipo y evaluación. Los primeros tres señalaron el objeto a realizar, mismo que fue definido por los voluntarios y residentes del albergue; en el paso 3 y 4 se involucraron estudiantes de ingeniería para el desarrollo de prototipos, con base en los requerimientos del proyecto.

Figura 3. Prototipos de colchonetas elaborados en la universidad con base en botellas de plástico PET. Fuente: Elaboración propia.

A partir de la metodología referida, los universitarios retomaron la definición del problema y desarrollaron prototipos. Un elemento central fue definir la forma de reutilizar las botellas de plástico para dar soporte y blandura a la colchoneta. Se ensayó cortando tiras y filamentos de botella, suajes en diagonal que simulan resortes, o cerrando las botellas para aprovechar la cama de aire que éstas generan. Todas las colchonetas debían cubrir un área de 80 cm. x 200 cm. para recibir el cuerpo de una persona. Finalmente, se colocarían sobre tarimas de madera a manera de base para las camas.

En coordinación con el CEAH se definió apoyar al Templo Embajadores de Jesús, ubicado en una zona de alta marginalidad urbana. Así como este lugar, varias iglesias y templos cristianos que abrieron sus puertas carecían de mobiliario para recibir a los migrantes. A pesar de contar con un claustro techado y de gran capacidad, no había alimentos suficientes, ni agua potable, ni recursos económicos para solventar los gastos. Seguir la problemática de la migración a lo largo de los meses y de un lugar a otro, permitió comprender algunos de los retos que enfrentan, tanto las personas migrantes, como las organizaciones sociales y de voluntarios que los atienden.

Para garantizar la calidad de las propuestas, se organizó un concurso interno y los prototipos fueron evaluados con base en sus méritos de diseño. No obstante, la evaluación que considera el DCP requiere información proveída en contacto directo con los usuarios. Con la instalación de las camas en sitio, los estudiantes pudieron cotejar el alcance de los prototipos, con el objetivo de mejorar el espacio en donde pernoctan los migrantes y reutilizar los recursos que están a la mano de quienes están en situación de calle.

Figura 4. Prototipos de colchonetas instaladas en el Templo Embajadores de Jesús. Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la investigación sociocultural, los significados se transmiten a través de interacciones. Como los estudiantes no hablan el idioma creole de los migrantes, la soluciones a la necesidad de descanso se tuvieron que evaluar a través de códigos no verbales. En este caso, a través de la pragmática del lenguaje, que refiere a los efectos sobre el comportamiento provocado por un mensaje. En otras palabras, el gesto de instalar una cama para alguien más trasciende la barrera del idioma. Así que, más que evaluar la eficacia, se observaron las reacciones a través lenguaje corporal.

Los códigos no verbales, son analógicos e involucran kinésica y proxémica. De esta manera se observó el uso del cuerpo y del espacio, en las interacciones, sobre todo al instalar las camas con el apoyo de los migrantes del albergue. A través de estas comunicaciones, a través de miradas y sonrisas, incluso en espacios lúdicos, como los juegos de fútbol de mesa abren oportunidades para el reconocimiento de las personas.

A medida que las migraciones continúan siendo un fenómeno que aumenta en el siglo XXI, en las sociedades de destino para migrantes existe la necesidad de promover políticas de reconocimiento. El arribo de personas de otras comunidades requiere de la implicación, tanto de gobiernos locales y nacionales, como de los habitantes de una localidad. Las acciones oportunas de organizaciones sociales, como el CEAH y los albergues para migrantes, atentos de la otredad en el paisaje de la ciudad, tuvieron repercusiones positivas en la manera en que los migrantes haitianos fueron tratados por las agencias de gobierno y la ciudadanía en general.

Al mismo tiempo, las universidades y centros escolares pueden cumplir un papel importante en las políticas de reconocimiento de las poblaciones migrantes. Las actividades, diseño de colchonetas y encuentro en los albergues temporales, fueron oportunidades para el reconocimiento de las personas, así como de los nuevos perfiles de la migración que llegan a la ciudad. Además, los estudiantes pudieron percatarse de las necesidades del albergue y responder organizando una campaña escolar para recolectar víveres, ropa y comida. De manera similar, las

organizaciones sociales se articulan para detectar necesidades de estos grupos, vincularse con organizaciones de salud, ofrecer acompañamiento, asesoría legal y canalizar apoyos de diversos organismos.

Segunda iteración: talleres para elaboración de colchonetas en la calle

Hacia 2017, la población haitiana dejó de habitar los albergues y los migrantes fueron desarrollando enclaves culturales, organizándose para habitar una misma zona, como en el caso de la construcción de la Pequeña Haití, al costado del templo Embajadores de Jesús.

Al mismo tiempo, en Tijuana, el flujo de migrantes deportados siguió creciendo, sobre todo en el área del paso Peatonal Oeste (PedWest por su acrónimo en inglés). Su presencia ha llevado a que en esa zona diversas organizaciones en pro de las migrantes instalen sus oficinas de atención.

En la Plaza Viva Tijuana, un centro comercial prácticamente abandonado —a partir de las alertas emitidas por el gobierno de los EUA para prevenir a sus ciudadanos cruzar la frontera hacia México—, están las oficinas de Madres y Familias Deportadas en Acción y Deportados Unidos de México. Para un gran número de deportados, esta zona abre paso a la ciudad y los recién llegados se vuelven blanco fácil de asaltos, tanto de la policía, como de ladrones que abarrotan la zona. El apoyo de las organizaciones, tanto para orientación y asesoría, como de servicios, son de vital importancia para quienes se van asentando: ropa, acceso a teléfono e internet, comida y recomendaciones de trabajo son invaluables.

En el trabajo, dichas organizaciones facilitaron la entrada al campo. Al ir reconociendo el espacio, se volvió claro que el andador peatonal de la garita de El Chaparral, es un sitio estratégico y de comunicación para migrantes y personas en situación de calle.

El trabajo comenzó en otoño de 2017 y entre las actividades realizadas se hizo un sondeo de caracterización de perfiles montando un toldo, ofreciendo alimentos, agua y aplicando un cuestionario de 8 preguntas. Los perfiles de las personas variaron entre quienes cuentan con redes de apoyo —vínculos familiares— y quienes no. Entre otras necesidades, destacó la carencia de ropa para el frío, por lo que se organizó una colecta en la universidad y se entregó lo

recaudado a las organizaciones de base para que ellos lo distribuyeran.

Jefrus

1. Nombre José Mendoza Marcos
2. Edad 06-11-78 → 40 años
3. Origen Oaxaca - Puebla - Tijuana
4. ¿Cuánto tiempo tienes viviendo en Tijuana? 1 año
5. ¿Qué haces aquí en Tijuana? deportado (25 años Vermont & Pico (LA))
6. ¿Dónde está tu familia? Ya no tengo
7. ¿Puedes cruzar a EUA? NO
8. ¿Qué habilidades tienes? de todo saber, se hacer
trabajó en restaurant

1. Nombre Alejandro González 'El Vago de TJ'
2. Edad 56 años
3. Origen Guadalajara (45 años en L.A.)
4. ¿Cuánto tiempo tienes viviendo en Tijuana? 1 año
5. ¿Qué haces aquí en Tijuana? andar como títere, como duende.
6. ¿Dónde está tu familia? LA, mujer e hijos
7. ¿Puedes cruzar a EUA? Amistia de 1988 ... ✓
8. ¿Qué habilidades tienes? Ya no me dan trabajo, tienen la espalda quebrada, Norko 10 mn, disipan, tramadol
— Poniendo stuko se quebró un andamio (2 pisos)
es como una pesadilla andar viviendo aquí

1. Nombre Francisco Méndez Martínez Lauva,
2. Edad Ag. 22, 71
3. Origen Zihuatanejo, guerrero
4. ¿Cuánto tiempo tienes viviendo en Tijuana? 2 años
5. ¿Qué haces aquí en Tijuana? Trabaja en artesanías Gtz. Gallery
6. ¿Dónde está tu familia? Washington state, tus hijas viven allá
7. ¿Puedes cruzar a EUA? NO 17, 19 y 23
8. ¿Qué habilidades tienes? Body shop, field (fresa, espárrago, cherry, manzana).

Figura 5. Sondeo de caracterización de perfiles migrantes.

Fuente: elaboración propia

Los asentamientos de migrantes deportados y personas en situación de calle están alrededor de la canalización del Río Tijuana y la Avenida Internacional, que corre contigua al muro fronterizo. Ambos espacios son utilizados para instalar campamentos, aunque sumamente precarios: se trata de establecimientos improvisados que ellos mismos denominan como ñongos o jungles (selvas). Además, cavan agujeros que funcionan como refugio y se instalan debajo de puentes, laderas y alcantarillas (Velasco y Albicker, 2003).

Las condiciones de estos espacios, prácticamente a la intemperie, en medio de corrientes de agua y del drenaje pluvial, los vuelve sitios que ponen en riesgo su salud. Es por ello que se retomó el diseño de las colchonetas, mismas que, al ser fabricadas con materiales plásticos, evitan anegamiento. La segunda iteración el diseño se ajustó al tamaño de una almohada: a 50 cm. x 70 cm. Al mismo tiempo, se definió trabajar en talleres abiertos, bajo un toldo dentro de la Plaza Viva Tijuana, con la intención de ocupar temporalmente el lugar y buscar ser reconocidos dentro del espacio.

Figura 6. Taller de elaboración de colchonetas en Plaza Viva Tijuana.

Fuente: Elaboración propia.

Un total de 3 grupos universitarios trabajaron en la experiencia y se fabricaron cerca de 90 colchonetas. El taller se montó 3 veces entre los meses de octubre y diciembre de 2017. En cada ocasión, se hicieron ajustes al diseño, considerando la información que se recogió en campo. Primero se entregaron con una colchoneta amarrada con cuerdas, luego con ropa y comida no perecedera. A partir de entrevistas con las personas que recibieron las colchonetas, se identificó que muchos tienen lesiones corporales, tanto por los trabajos que desarrollaron en su vida laboral, —como mecánicos o albañiles— como por percances que han tenido al vivir en situación de calle, sobre todo por atropellamiento.

Los dolores del cuerpo se vuelven justificaciones para consumir calmantes o drogas. La mayoría de los migrantes no tiene domicilio o lugar fijo: pernoctan en donde se puede y aunque adapten un lugar, frecuentemente son desalojados por autoridades civiles. Es poco probable que acumulen pertenencias, ya que también hay robos entre las personas que habitan la calle, mayormente de herramientas, ropa, zapatos o botas. Varios utilizan escondites, sobre todo excavaciones para guardar objetos importantes. Aunque también hay actos solidarios, sin los cuales la vida a la intemperie sería poco tolerable. Es importante la ayuda para acompañamiento, el cuidado de los otros —en enfermedad y padecimientos— y la dosificación de alimentos, como explicó un indigente: “Si hay un pan allá, te dicen vente y de una comida, comen tres o cuatro personas. Es bonito, estar con mi familia, con amigos y estar conviviendo” (Hernández, comunicación personal, marzo 9, 2018).

Figura 7. Personas en situación de calle que recibieron las colchonetas.

Fuente: elaboración propia.

La carencia más sentida por las personas que viven en la calle es el acceso al trabajo formal. Muchos tienen oficios o saberes que les podrían permitir tener trabajo, y aunque algunos logran encontrar alguna actividad remunerada, nadie logra empleo fijo ni seguridad social. De esta manera, viven en la zozobra, en una situación que ha sido caracterizada como vórtice de la precarización (Del Monte, 2019).

En Tijuana, los migrantes deportados sobreviven en condiciones de vida extremas, siendo una de ellas el peligro de inundación, ya que habitan cañadas y zonas bajas que son cauces naturales del agua, así como infraestructuras de drenaje pluvial, que ponen en riesgo sus campamentos (Sánchez-Jofras, citado en Muñoz, 2016).

Ahora bien, al analizar las iteraciones en el diseño de colchonetas, resulta iluminadora la observación de la maestra Linaloe, voluntaria en el albergue del Padre Chava: “atendiendo una campaña, en medio de las inundaciones de la canalización del Río Tijuana, vi que flotaba una balsa armada con botellas de plástico. Ahora entiendo que este objeto también era una colchoneta” (Martínez, comunicación personal, 2016). Esta observación es muy valiosa, ya que señala que las mejores soluciones surgen en los espacios y con las personas que requieren solventar necesidades.

Trasposición: el arte como práctica social en El Bordo del Río Tijuana

Un antecedente ineludible en torno al arte como práctica social en el contexto de la canalización del Río Tijuana es el trabajo de Ana Andrade y Jesús Guerra, quienes instalaron junto con algunos residentes del área conocida como El Bordo, un espacio de promoción cultural al que llamaron el Ñongo Cultural. En él exhibieron los trabajos de fotografía y cortometraje que realizaron entre 2011 y 2012.[14]

Tal como describe Andrade (s.f.), el espacio fue construido con materiales encontrados en las inmediaciones del Río Tijuana:

La siguiente noche empezamos la construcción justo al lado del altar de nuestro querido difunto. Recogimos madera en un lugar que acababan de destruir, curiosamente para remodelar la garita peatonal. Nos prestaron una carretilla que Jesús llevaba llena de madera, Perla y yo cargábamos otras tablas. David, pareja de Perla, consiguió seis tubos largos de PVC que servirían de columnas, los amortiguamos con piedras. La construcción duró dos días y una noche, hubo quienes llegaron con más madera. Por las tierras del canal conseguimos cables y pedazos de tela para amarrar las paredes. Nos regalaron una tela gigante que fue el techo, dos señores llegaron con un tapete enorme diciendo 'ya llegó la alfombra'. Forramos las paredes con sábanas blancas que habían sido de mi abuela.

El local fue inaugurado con la video proyección de El Gato, un documental dirigido por Julio Romero Salas, un residente de El Bordo. En su cortometraje, él mismo expone algunas situaciones que se viven en el canal, mientras que narra su biografía marcada por la deportación. El recinto operó alrededor de mes y medio y fue derribado en un operativo de limpieza. Sin embargo, por un breve lapso, el lugar congregó a los residentes de El Bordo e incluso a la policía en acciones conjuntas que permitieron a los residentes reflexionar en torno a sus representaciones a través de los medios audiovisuales.

Posteriormente, en 2017, Laura Fiorio, una artista que hace una residencia en Tijuana apoyada por el Instituto Goethe de Alemania, convocó a un taller de fotografía para indagar la forma en que la división geopolítica impacta la vida de quienes habitan la frontera. Al ubicarse en la colindancia con el cruce fronterizo, puso su atención en los usuarios de la Plaza Viva Tijuana, un espacio frecuentado por transeúntes y personas en situación de calle, ligados a los recorridos entre la Zona Centro y el Río Tijuana.

Fiorio utiliza la fotografía como medio para interactuar con sus usuarios y va generando un archivo que testimonia sus interacciones en el espacio. Opta por un abordaje con base en la estética relacional (Bourriaud, 2008) para desarrollar

obras que implican intercambio y copresencia de los participantes: fotógrafos, representantes de organizaciones y residentes del área. El conjunto de estas experiencias se presentó en una exposición titulada La Border Curios (Fiorio, 2017) al interior de un local abandonado dentro de la misma plaza. A ella acudieron, tanto personas interesadas en el arte Contemporáneo, como los propios sujetos fotografiados.

Imagen 7. Exposición Boder Curios en la Plaza Viva Tijuana

8. Exposición Boder Curios en la Plaza Viva Tijuana Fuente: Elaboración propia.

La galería temporal creó un espacio y un marco de acción para las personas en situación de calle. A través de esta acción, se crearon oportunidades para el encuentro de diversas trayectorias de vida. En dicha ocasión, la marginalidad se volvió central y se aprovechó la coyuntura para el acercamiento entre académicos, universitarios, artistas, promotores culturales, organizaciones sociales y migrantes deportados. Dicho escenario refracta en las observaciones de Rancière acerca del continuum sensible de la creación artística:

Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición, que es lo único que asegura su eficacia simbólica (…) Pero la salida de lo real y el servicio a los desheredados no adquieren sentido en sí mismos a menos que manifiesten su ejemplaridad en el espacio museístico. (2010, pp. 72-73)

Sin embargo, el itinerario que recorrieron las prácticas, los objetos y los espacios analizados —entre un albergue temporal para migrantes, un centro comercial abandonado y un espacio museístico—, plantea situaciones paradojales del arte como práctica social.

En octubre de 2017 comenzaron los talleres para la elaboración de colchonetas. Esta actividad permitió acercarse a la población en situación de calle. Los talleres se instalaron en la vía pública y las colchonetas se cosieron en ese sitio; mediante dicha actividad, los participantes del taller obtuvieron un rol en el espacio. Este reconocimiento se evidenció desde la primera campaña, ya que un músico ambulante improvisó un corrido con base en la narrativa del trasiego de droga, pero en lugar del itinerario habitual, refiriéndose a una compañía que elabora almohadas. Esto lo hizo al observar las labores del taller, mismo que expresa su propia interpretación del acontecimiento (Sánchez-Jofras, 2019).

A través de zurcir las colchonetas en la calle, se establecieron diálogos con los transeúntes y personas en situación de calle. Algunas se volvieron sujetos

familiares y a través de estas relaciones fue posible evaluar la pertinencia del proyecto, guiado por los principios del DCP. Se partió del supuesto de que la cama de aire y los materiales plásticos sirven para cubrirse la espalda, sobre todo si la persona descansa sobre una loza que se enfría durante la noche.

Figura 9. Zurcir colchonetas en el espacio público.

Fuente: Elaboración propia.

Las personas que habitan la canalización del Río Tijuana despliegan diversas estrategias para la construcción de refugios temporales, sean fijos o desmontables, dependiendo si están a la vista o al alcance de policías y vigilantes de la zona. Los materiales más usados son madera, palos, alambres, tela, hilos de nylon y plásticos. Entre los objetos más preciados están las lonas y bolsas negras, porque sirven para cubrirse de la lluvia. Estas observaciones señalan la inventiva de las personas en situación de calle.

Los diálogos que se sostuvieron con los usuarios de las colchonetas proveyeron valoraciones acerca de la pertinencia de los diseños. Sus comentarios permitieron hacer adaptaciones, tales como considerar correas para cargar las colchonetas, aplicar gráficos a las superficies, incluir compartimentos, reducir ruido, hacerlas menos resbaladizas. Esta información permitió guiar el trabajo hacia el diseño de una mochila multiusos. Al mismo tiempo, el trabajo en el territorio fortaleció los lazos con las organizaciones sociales y sus colaboradores para actuar conjuntamente y lograr atender la situación de los nuevos perfiles de la migración.

Tercera iteración: trasladar el arte como práctica social a las galerías y salas del museo

En marzo de 2017 se presentó una “Banca Para Estar / Loitering Bench” en el Centro Cultural Tijuana, dentro de la exposición Tránsitos del Programa de Producción de Arte Contemporáneo (PPAC). La pieza, acomodada en la sala central de exposiciones, buscó monumentalizar la presencia de los migrantes como estrategia de reconocimiento para estas poblaciones y, a la vez, apelar a los reglamentos y edictos que proscriben la presencia de personas en situación de calle.

Por ejemplo, en la frontera México-EUA se observan letreros —sobre todo en EUA— en torno a estacionamientos y tiendas de conveniencia, que dicen: NO

LOITERING. POLICE ENFORCED. No se permiten vagabundos se llamará a la policía. Este tipo de mensajes, establecen que permanecer en un lugar sin aparente cometido, es motivo de sanción o cárcel. Por esta vía se asume que las personas que deambulan, son sospechosos de conductas criminales.[15]

NO
LOITERING
POLICE
ENFORCED
NO SE PERMITE
VAGABUNDOS
SE LLAMARA A
LA POLICIA

Figura 10. Señalización que criminaliza a indigentes.

Fuente: Custom Signs.

Dicha suposición descansa en nociones instaladas en las sociedades europeas, en los albores de la Modernidad, aunque también se instauraron en las sociedades latinoamericanas y colonialistas. El texto clásico de Rivière (1900), señala que las instituciones sociales del Medievo lograron generar moldes rígidos que integraban trabajo, salario y asistencia a un solo espacio, lo cual repercutió en que el trabajador se afincara y se formara la servidumbre. No obstante, en Francia la mendicidad y la vagancia han estado presentes desde hace cinco siglos, atravesando varias formas de gobierno, hasta la República. Por su parte, en Inglaterra, desde el siglo XVI se instauró un sistema de asistencia para los pobres a través de las parroquias y, posteriormente, hacia el siglo XIX se instituyeron pensiones a cambio de trabajo (Vorspan, 1977).

Las pretensiones de modernización de las sociedades novohispanas en tiempo de las reformas borbónicas buscaron plasmar en el espacio urbano, así como en las conductas públicas, la pujanza del orden colonial (Moreno, 2018). Sin embargo, en la capital del imperio, la abundancia de sujetos menesterosos requirió medidas para su integración, la cual se buscó mediante el trabajo en obras públicas, además de cambiar el régimen de asistencia caritativa por las medidas punitivas, con base en una concepción utilitarista del trabajo (Moreno, 2018).

Aunado a ello, los procesos de estigmatización de las figuras, que contravenían el orden virreinal debido a que portaban identidades deterioradas, devinieron en procesos de criminalización:

Durante plena lucha de Independencia el discurso se había modificado, se construyó al personaje del vago como un defectuoso moral, un vividor, un individuo improductivo, escandaloso, posiblemente criminal o insurgente, enemigo de la felicidad pública, del bien común y una amenaza para la preservación del virreinato. (Moreno, 2018, p. 27)

Tal como se presentan, las nociones que desaprueban la presencia de los parias urbanos, el chivo expiatorio de la supuesta debacle moral y económica de occidente (Wacquant, 2000 y 2006), encuentran cimiento en juicios que aparentemente descansan en procesos de pauperización relativamente recientes. Sin embargo, éstos van más atrás, hasta la formación de las sociedades modernas. No obstante, los principios de derecho enarbolados por la Revolución Francesa los contravienen: libertad personal, libertad del trabajo, libertad de circulación y de residencia.

En la Europa contemporánea ha resurgido la predisposición de penalizar la pobreza, a través de reglamentos que prohíben la mendicidad, así como la presencia de personas que se sientan en la calle esperando algún apoyo. Tanto en Suiza como en España hay acciones concretas que buscan instaurar leyes y penas explícitas, aunque éstas también encuentran resistencia entre los defensores de derechos humanos (Crawford, 2017; Santamaría, 2012; Carpio, 2013; Solés, 2015).

En Inglaterra se conserva un bando policial del siglo XIX que impide la mendicidad y desde 2003 se creó un registro de mendigos reincidentes (Ventoso, 2015). De esta manera, las leyes en contra de la mendicidad siguen vigentes. Así, aun cuando las organizaciones que dan apoyo a las personas en situación de calle reprochen dicho tratamiento, el contexto institucional sigue siendo punitivo. En consecuencia, los diseños de bancas y de los espacios públicos han ido adquiriendo matices hostiles que van en contra de los sin-hogar. Por ejemplo, en algunos edificios se utilizan planchas con puntas de metal para prevenir que alguien pernocte en los vestíbulos. Al respecto, un usuario de Twitter señaló: “Estos montantes de metal son como los picos que usan para mantener a las palomas alejadas de los edificios. Los indigentes ahora se consideran alimañas” (Roberts,2014, traducción propia).

Esta corriente del diseño fue nombrada en las redes sociales como crímenes de diseño o arquitecturas hostiles, aunque hay quienes defienden la utilidad de dichas creaciones, incluso señalando que se han malinterpretado (Bell, 2018). En medio del debate destaca la acción del rapero inglés Professor Green y el diseñador Max McMurdo, quienes intervinieron las bancas anti-homeless propuestas por el ayuntamiento de la zona turística de Bournemouth, en la costa sureste de Inglaterra. En la videograbación disponible en Bell (2018), se observa una banca con un separador de metal, cuya función se arguye es evitar que las personas en situación de calle puedan acostarse en ella. En su lugar, proponen

instalar una barra circular, que funciona como armazón y sostiene un cobertor de plástico para crear un refugio.

Figura 11. Inglaterra prototipo para convertir bancas anti-homeless en refugios

(McMurdo, 2018).

Como se ha señalado, en las ciudades contemporáneas algunas comunicaciones y diseños son utilizados desde las políticas de control social a manera de proscripciones explícitas, para evitar la presencia de vagabundos y sujetos criminalizados. De esta manera, el mobiliario urbano y la señalización pueden apoyar a estrategias orientadas a proscribir la presencia de personas en situación de calle.

Para la exposición del PPAC, se diseñó una banca con tarimas de madera y se tapizó con colchonetas fabricadas por migrantes deportados. Al construir la pieza se colectaron botellas de plástico PET y lonas vinil, que son materiales que terminan en las calles y que azolvan el drenaje pluvial. Lo anterior para referirse a la materialidad de los campamentos migrantes y las estrategias de resistencia de sus habitantes. En su conjunto, la estética de la banca habla de los asentamientos irregulares. Al observarlas, se evidencia la persecución de los perfiles criminalizados que se dan a través de la acción directa de los policías. Esta banca es también un objeto de contención de la fuerza pública.

A través de la deconstrucción como estrategia de producción de discurso, tanto de las gramáticas urbanas como del uso de los espacios públicos, se montó sobre el dispositivo del museo una obra que invita a ocupar el espacio y se explicitó a través del texto.

En la banca se lee el mensaje: ‘Se permite estar aquí / Loitering permitted here’, para evidenciar las estrategias utilizadas para proscribir la presencia de personas ociosas y en situación de calle. A través de la señalización, el asiento invita a ocupar el espacio público y se sirve de la estrategia del détournement (cambio de sentido), haciendo una reescritura del vocablo inglés loiter, que señala una acción proscrita: vagabundear, holgazanear, tumbarse, flojear, pasar el rato. En suma: la improductividad.

Titubeos de los visitantes —algunos dudaron en tomar la oportunidad y otros sin miramientos, utilizaron el objeto por lo que es: una banca para el descanso— expresan diversas maneras de interpretar la convocatoria inscrita en la banca. Al

final del día, los museos como sitios de divulgación y conservación de las artes son por excelencia espacios orientados a la reflexión.

Para la curadora de la muestra, G. Argüello (comunicación personal, 13 de abril de 2017), la obra en cuestión:

Dialoga con otras piezas de arte público como la de Wodiczko, Homeless Project en Nueva York, al generar dispositivos y artefactos que visibilizan la presencia de la gente en situación de calle.[16] Pero también señalan una condición muy particular, porque el caso de Tijuana es muy distinto al de otras ciudades del país. La pieza hace un juego de yuxtaposiciones entre you are allowed o está permitido sentarse aquí, jugando con el contexto. Ésta y la pieza de Roberto Navarro, funcionan como marco crítico para abrir la exposición, comenzando con la situación de frontera; Navarro, quien también hace reflexión, al representar de una manera muy visible el muro y la militarización de la frontera. Integra en su gráfica varias notas de prensa en torno a las políticas de Trump, cuyas consecuencias tienen impacto, no solo para Tijuana, sino para todo el país. De esta manera, el muro se expresa, más allá de su dimensión material, a través de los dispositivos de prensa, como su dimensión simbólica.

Por medio de esta obra y su emplazamiento se buscó abrir un diálogo en torno a las políticas de una ciudad que recibe oleadas de migrantes. Si bien la persecución de los perfiles criminalizados se da a través de la acción directa de los policías que llevan a cabo razias sobre los campamentos de migrantes, estas acciones obedecen a un plan de imagen pública que privilegia ofrecer la ciudad para el turismo y la inversión extranjera. En consecuencia, el paisaje urbano, así como sus elementos sintácticos, buscan proscribir la presencia de personas en situación de calle. No obstante, dicho régimen es contestado mediante estrategias de arte, diseño y, sobre todo, mediante la agencia de quienes habitan El Bordo de la canalización del Río Tijuana.

LOITERING PERMITTED HERE

Figura 12. Instalación de Banca Para Estar / Loitering Bench, en el Centro Cultural Tijuana.

Fuente: Ingrid Hernández

Reflexiones finales

Con base en la propuesta de Warner (2002) acerca de la naturaleza del público de los proyectos de arte, se ofrecen algunas reflexiones: la primera es que cualquier público es temporal, ya que éstos se forman mediante actos de discurso que los convocan. En otras palabras, los públicos son mediados por las formas culturales que conllevan a su vez mensajes. Así, nos referimos a las personas que asistieron a determinado evento o sala de exposición o a los estudiantes que se matricularon en un curso. Es decir, el destinatario requiere ser convocado por medio de una dirección específica, mediante una relación social, como cuando se les pide a los estudiantes que participen en una actividad, o través de un destinatario abierto que será interpelado por el mensaje, como cuando se hojea una revista.

Seguidamente, el mensaje, como artefacto cultural, se distribuye por medio de canales con límites materiales específicos; hablamos de los ciclos de producción, distribución y consumo. Siguiendo a Acha (1997) la producción refiere a imágenes, acciones y obras que se distribuyen a través de prácticas de circulación que conllevan sortear restricciones morales y legales. A su vez, el consumo implica la apropiación simbólica de los productos culturales. Aquí es importante destacar que el destinatario de las obras es al mismo tiempo individual y abierto. Es decir, el individuo se puede reconocer como destinatario de un mensaje, pero, al ser abierto, existe la posibilidad de que también convoque a otros y, de esta manera, la participación genera algo en común, aunque no todos lo interpreten de la misma forma.

Sin embargo, la membresía a la comunidad del público —a diferencia de las identidades sociales que se instituyen— comienza con un acto de lectura que genera la atención de un lector o un grupo de lectores; su continuidad requiere que dicha atención permanezca o que deje de existir si ya no es renovada. En este sentido, el público es una entidad virtual. Para mantener el espacio social del público es necesario sostener prácticas de circulación, representación e

interacción: “El público solo puede actuar en la temporalidad de la circulación que genera su existencia” (Warner, 2002, p. 421, traducción propia).

Por otro lado, la reunión de las trayectorias de los públicos abre espacios para la construcción de mundos, en este caso, en referencia a los participantes de los proyectos que se aproximan a los migrantes a través del arte como práctica social. Por ello, el mensaje debe procurar por todos los medios aparecer como real, esto es, a través de las formas en las que un mundo se produce —siguiendo a Warner (2002, p. 422)— a través de la pragmática de los actos del habla, con todo y sus dimensiones performativas, expresivas y afectivas. Dichos elementos tienen una naturaleza poética y ahí reside el poder transformador del arte como práctica social.

Los públicos y los contrapúblicos —formados por migrantes deportados, personas en situación de calle, voluntarios, organizaciones sociales, universitarios y asistentes al museo— tienen la oportunidad de aportar sus propios comentarios, mientras que las obras como artefactos culturales logran mantener la atención en torno a problemáticas referidas.

Los públicos son entidades virtuales y los postulados de las obras convocan constantemente a nuevos públicos, buscando leer o participar de sus propuestas. Así que, mediante la participación en el mensaje y por su mediación, se forman vínculos entre otros miembros del público. Sin embargo, la configuración de intersubjetividades entre participantes no presupone acuerdos en torno a la interpretación de los mensajes, particularmente cuando se trata de arte. Frente a esta disyuntiva, es importante recordar que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes; al contrario, tal como señala Rancière (2010, pp. 57-60), más bien consiste en introducir rupturas entre la producción artística y unos efectos o conductas determinadas.

Ante las obras de arte que tratan con las tribulaciones de la vida —sobre todo en el caso de las personas o las comunidades que se encuentran en los márgenes sociales— se obstinan las tentaciones por exponer dichas situaciones a partir de opiniones en torno a las desventajas sociales, indicar el lugar de las víctimas del sistema capitalista o incluso promover sentimientos de culpabilidad por parte de los públicos que observan desde afuera. Dichas tentativas circunvalan cierta pedagogía moralizante en busca de la protección, la dignificación o el servicio a los excluidos de la sociedad del bienestar.

Algo semejante ocurre con la inclinación de la teoría crítica por develar las estructuras ocultas de dominación que operan en las relaciones sociales con base en ideologías e imágenes. Sin embargo, como señala Rancière (2010), hoy por hoy dichos ejercicios mantienen intacta la estructura de dominación. No es que los métodos y la teoría crítica hayan perdido capacidad explicativa; más bien, la situación señala que su trabajo se ha vuelto en contra de sí, pues, aunque goza de cabal aceptación entre los círculos académicos y curatoriales —por extensión del sistema artístico— esta posición la aleja de tener efecto en las estructuras que denuncia. Dicho de otro modo, la teoría crítica se encuentra ensimismada y su trabajo no alcanza a tener impacto en la sociedad debido a la desconexión entre procedimientos críticos y finalidades (Rancière, 2010, p. 44).

De manera que los proyectos analizados no buscan producir efectos mesiánicos ni forzar el despertar del público. Más bien, siguiendo la propuesta de Lacy (2010), buscan conectar la práctica artística con la vida cotidiana y operar el trabajo ficcional del arte y la política, visibilizando pequeños escenarios disensuales o performando alternativas de convivencia. Finalmente, aunque las respuestas de los públicos no se prestan a un cálculo puntual, en contrapartida se abren a posibilidades indeterminadas. En otras palabras, las relaciones del arte como práctica social y los públicos inauguran otras configuraciones de lo posible.

Por último, es necesario advertir que las migraciones internacionales, por razones sociales, económicas, políticas, culturales y ambientales, son cada vez más una constante de los tiempos que vivimos. De manera que el arribo de personas de diverso origen y su integración a las sociedades de destino —o de paso considerando el trashumar de los migrantes— solicitan políticas de reconocimiento de las otredades. Este es el imperativo ético para las sociedades del siglo XXI. La estrategia metapolítica de las prácticas artísticas y los diseños analizados, tienen su base en el establecimiento de relaciones con los otros, en primer lugar, reconociendo la necesidad de cobijo y resguardo de los migrantes; en segundo lugar, implicándose en la elaboración de colchonetas —de manera similar a quien teje una prenda para alguien más—, finalmente, trasladando esta ética y política del arte a diversos escenarios y haciendo circular el mensaje entre diversos públicos con la intención de encontrarse en la práctica.

En el ocaso del Tratado de Libre Comercio de América del Norte

(TLCAN) y tras veinticinco años de reforzamiento de muros entre los países, el

paisaje de las ciudades fronterizas exacerba contrastes sociales. No solo por la asimetría norte-sur, sino por las desigualdades entre sus habitantes. Con las deportaciones masivas, la indigencia se ha convertido en su imagen conspicua, al mismo tiempo que el consumo y la competencia individualista parecieran ser los modos de esquivar estas realidades. Aun así, migrantes económicos y expulsados de diversas regiones acuden a estas ciudades que son antesala de uno de los países más ricos del mundo. Frente a este escenario, la perplejidad de habitar sociedades aisladas por muros físicos y virtuales se puede contestar asumiendo las implicaciones éticas y políticas de coexistir, buscando minimizar agravios en pos de sociedades justas que reconozcan a quienes construyen, lado a lado, espacios comunes.

Bibliografía

Acha, Juan. (1997). Los conceptos esenciales de las artes plásticas. Ciudad de México: Coyoacán.

Albicker, Sandra Luz. (2014). Identidades narrativas y estigma: deportados en el bordo de Tijuana. Tesis de maestría presentada en El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, Baja California. Recuperado de https://www.colef.mx/posgrado/tesis/identidades-narrativas-y-estigma-deportados-en-el-bordo-de-tijuana/

Andrade, Ana. (s.f.) Ñongo cultural. Recuperado de: http://aanandrade.com/nongos/nongo- cultural/

Bell, Chris. (14, mayo 2018). “Design crimes”: How a bench launched a homelessness debate. BBC. Recuperado de https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44107320

Bourriaud, Nicolas. (2008). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carpio, José. (17, octubre 2013). Multas, horarios, cárcel y “licencias para pedir”: así se sanciona a las personas sin hogar. RTVE. Recuperado de http://www.rtve.es/noticias/20131017/multas-horarios-carcel-licencias-para-pedir- asi-se-sanciona-personas-sin-hogar/766661.shtml

Crawford, Julia. (8, noviembre, 2017). ¿La mendicidad es un derecho humano?.

Swissinfo. Recuperado de: https://www.swissinfo.ch/spa/los-tribunales-tienen-la-palabra_-la- mendicidad-es-un-derecho-humano-/43654454

Customsigns (s.f.) Bilingual No Loitering Aluminum Sign [Design SKU: loitering_107] Recuperado de: https://www.customsigns.com/dual-language-no-loitering-sign

De Certau, Michel. (2004). La cultura en plural. Buenos Aires: Nueva Visión

Del Monte, Juan Antonio. (2019) El vórtice de precarización. El proceso de indigencia en una ciudad fronteriza del norte de México. Tesis de doctorado presentada en El Colegio de México, Ciudad de México). Recuperado de. https://ces.colmex.mx/pdfs/tesis/tesis_delmonte_madrigal.pdf

El Colef (2015). Del otro lado del río. México [ciclo de cine y documental]. El Colegio de la Frontera Norte.

Fiorio, Laura. (2017). La Border Curios. México. Instituto Goethe, Relaciones Inesperadas.

Foucault, Michel. (2006). Seguridad, territorio y población: Curso en el Collège de France: 1977-1978, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ideo (2011). Human Centered Design Toolkit. Recuperado de https://www.scribd.com/document/32846111/Human-centered-design-toolkit

Ideo (s.f.). Design thinking defined. Recuperado de https://designthinking.ideo.com/

Lacy, Suzanne. (2010). Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974– 2007. EUA: Duke University Press

McMurdo, Max. (1, febrero 2018). @maxreestore Think we got the councils attention, help don’t hide homelessness @professorgreen [Publicación de Twitter]. Recuperado de https://twitter.com/maxreestore/status/959118380677640192

Medrano, Gerardo. (2010). Comunidades consumidoras de heroína. Los discursos ocultos sobre el placer. Tesis de maestría presentada en El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, Baja California). Recuperado de

https://colef.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1014/36/1/TESIS%20-%20Medrano%20Villalobos%20Gerardo.pdf

Morales, Yolanda. (13, diciembre 2013). Inicia Cine Sillita en TJ mostrando la realidad migrante. Milenio. Recuperado de https://www.milenio.com/estados/inicia-cine- sillita-tj-mostrando-realidad-migrante

More Art (1, mayo 2014). Art About Poverty and Homelessness. +Art. Recuperado de http://moreart.org/art-about-poverty-and-homelessness/.

Ortegón, Edgar., Pacheco, Juan Francisco., y Prieto Adriana. (2015). "Metodología del marco lógico para la planificación, el seguimiento y la evaluación de proyectos y programas". Naciones Unidas: Cepal. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5607/S057518_es.pdf.

París, María Dolores. (2013). Criminalización del consumo de drogas y derechos humanos de los usuarios. El caso de Tijuana, Baja California. En París, María Dolores. y Pérez, Lorena. (coord.). (2015) La marca de las drogas. Violencias y prácticas de consumo Tijuana, BC: El Colef, pp. 109–136.

Programa de Producción de Arte Contemporáneo (PPAC). (14, abril, 2018). Tránsitos. [Exhibición de arte contemporáneo] Tijuana: Centro Cultural Tijuana.

Rancière, Jacques. (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile: Lom.

Rancière, Jacques. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.

Roberts, Anna. (7, junio 2014). "Homeless spikes" installed outside London flats. Telegraph. Recuperado de https://www.telegraph.co.uk/finance/property/cities/10883541/Homeless-spikes-installed-outside-London-flats.html

Sánchez-Jofras, Jorge Francisco. (2017). Cañadas de resistencia [Declaración de exposición] Útiles para el desmantelamiento de la visión. PPAC. Cecut.

Sánchez-Jofras, Jorge Francisco. (22, marzo 2019). Colchonetas para personas en situación de calle [Archivo de video]. Encuentro Estética Subjetividad y Frontera. Tijuana. CDMX: IBERO. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=WFD7hU- X0yk

Santamaría, Paloma. (7, marzo, 2012). Multar por pedir limosna. ABC. Recuperado de https://www.abc.es/20120307/sociedad/abci-leyes-mendicidad-espana- 201203070947.html

Solés, Gemma. (5, mayo, 2015). Madrid: Prohibido mendigar y dormir al raso. El País. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/05/05/seres_urbanos/1430805600_143080.html

Uniradio. (5, marzo 2015). Bordo libre de habitantes; impedirán que regresen. Uniradio Informa. Recuperado de https://www.uniradioinforma.com/noticias/tijuana/327184/bordo-libre-de-habitantes-impediran-que-regresen.html

Valenzuela, José Manuel. (1991). Empapados de sereno. El movimiento urbano popular en Baja California. Promoción (1928-1988). Tesis de maestría Tijuana: El Colef.

Velasco, Laura. y Albicker, Sandra. (2013). Estimación y caracterización de la población residente de “El Bordo” del canal del Río Tijuana. Colef. Recuperado de https://www.colef.mx/estudiosdeelcolef/estimacion-y-caracterizacion-de-la-poblacion-residente-en-el-bordo-del-canal-del-rio-tijuana/

Velasco, Laura., y Coubès, Marie Laure. (2013). Reporte sobre dimensión, caracterización y áreas de atención a mexicanos deportados desde Estados Unidos. El Colef. Recuperado de https://www.colef.mx/?estudiosdeelcolef=reporte-sobre-dimension-

%20%20caracterizacion-y-areas-de-atencion-mexicanos-deportados-desde-estados- unidos

Ventoso, Luis. (29, enero, 2015). La Ley de Vagancia de 1824 prohíbe mendigar en Inglaterra y Gales. ABC. Recuperado de https://www.abc.es/sociedad/20150129/abci-mendicidad-reino-unido-201501281931.html

Wacquant, Loïc. (2000). Las cárceles de la miseria. Buenos Aires: Ed. Manantial.

Wacquant, Loïc. (2006, enero-junio). Castigar a los parias urbanos. Antípoda, (2), 59-66.

Warner, Michael. (2002). Publics and Counterpublics (abbreviated version). Quaterly Journal of Speech, 88(4), pp. 413-425.

---

6 En sus primeros trabajos, Suzanne Lacy explora la experiencia de vida de mujeres por medio de categorías sociales como raza, etnicidad, envejecimiento, desigualdad económica y violencia. Esto la lleva a colaborar con otros artistas y organizaciones sociales para la creación de obras de arte público e intervenciones sociales.

7 El gobierno de EUA ofrece Temporary Protected Status (TPS) a migrantes de países cuyas condiciones, sea por conflicto armado o por desastres naturales, impiden que sus ciudadanos puedan regresar y estar seguros en sus lugares de origen.

8 El CEAH es una iniciativa ciudadana creada en octubre de 2016, cuya misión es servir de enlace entre la ciudadanía, los albergues y las instituciones de gobierno. Entre las acciones estratégicas que llevan a cabo, está el acopio y difusión de información con base en fuentes primarias para facilitar la canalización de donativos.

9 Cine Sillita buscó llevar proyecciones de cine a espacios que están fuera de los circuitos de distribución como

medida de inclusión de barrios y comunidades marginadas. En Tijuana, dicha iniciativa se instaló en la Zona Centro y Norte de la ciudad (Morales, 2013).

10 Al final del tercer trimestre de 2016, cerca de 18,000 extranjeros migraron a Baja California; 95% fueron de origen haitiano alrededor de 50 mujeres embarazadas y 200 menores de edad. A pesar de que organismos internacionales, como la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), recomendaron aumentar la capacidad de los albergues permanentes y mejorar la condición de albergues temporales, y el visitador Wilner Metelus solicitó se abriera una oficina de la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR) en Baja California, el manejo de la situación descansó mayormente en la acción del gobierno local y la sociedad civil.

11 EML es un método de planeación utilizado en el diseño de acciones de cooperación internacional utilizado para el desarrollo de infraestructura o acción social: contempla análisis de involucrados, de problemas, objetivos, alternativas, estructura analítica del proyecto y matriz de marco lógico para evaluación y monitoreo. Para mayor información consulte Ortegón, E., Pachecho, J.F. y Prieto A. (2015).

12 DCP proviene de las metodologías de diseño de productos, las cuales buscan comprender los requerimientos de los usuarios a través de evaluaciones cuya base es la experiencia de los usuarios. Con base en estos antecedentes, la firma de diseño e innovación Ideo, adaptó dichos fundamentos a la resolución de problemas sociales.

Para mayor información, consulte Ideo (2011).

13 La página web de Ideo (s.f.) explicita que Design Thinking, es parte de las herramientas del DCP. Este abordaje recupera las estrategias creativas del diseño y las aplica a los retos de distintos contextos sociales y profesionales.

14 La compilación de los cortometrajes filmados en la zona de El Bordo fue publicada por El Colef (2015), bajo el

título Del otro lado del río.

15 Estos señalamientos solo se ven en EUA. Sin embargo, la traducción al español connota que uno de los grupos a los que se dirige son las poblaciones hispanoparlantes.

16 Para más información sobre obras de arte socialmente comprometido que abordan situaciones de indigencia y carencia de vivienda, consulte: More Art (2014, mayo 1).

Silencio, poder y violencia: Necroescrituras en “Lo que no pueden decirnos” de Emiliano Monge

Edgardo Íñiguez

Lenguaje y poder

¿Cómo narrar mientras se camina sobre una gran fosa común donde yacen despojos sin nombre? ¿Qué relatar cuando camiones con cadáveres apilados transitan por las ciudades como una suerte de stultifera navis siniestra?[17] ¿Cómo dar cuenta de formas de horror inefables? ¿Cómo referirse al derramamiento de sangre, producto de las maquinarias de un necropoder avasallador? ¿De qué manera se modifica la palabra en un contexto de muerte, con un Estado débil y con poderes paralelos que, mediante la destrucción de la vida, detentan la potestad de territorios enteros del país? ¿Cómo se construyen los relatos literarios en un entorno en que las desapariciones y los homicidios han perdido su gravedad y son asunto de todos los días? ¿Qué características de la literatura ponen en tela de juicio o afirman el orden del discurso en vigor, el lenguaje del que se ha apropiado y se sirve el poder? ¿Cómo entra en diálogo la escritura con un presente turbador y, en apariencia, inenarrable? Para sintetizar estas preguntas, tal vez, tendríamos que recurrir a uno de los principales cuestionamientos que se hacía Maurice Blanchot frente a la Shoáh o, en otras palabras, frente a la catástrofe de la eliminación sistemática de la población judía en Europa: “¿Cómo es posible la literatura?” (1977, p. 87).

“La ruina de los valores y las esperanzas humanos a causa de la bestialidad política de nuestra época” (2003, p. 20), comenta George Steiner, es el punto de partida de toda reflexión escrupulosa sobre los textos literarios y sobre el papel que estos desempeñan en la sociedad, puesto que la literatura se encarga de representar, en esencia, tanto la imagen como la conformación y los motivos de la conducta humana. Las afirmaciones del ensayista encuentran una profunda resonancia en la lectura que se puede hacer de textos que se han publicado en México en años recientes, sobre todo, de aquellos que se articulan en torno a una

catábasis simbólica, es decir, en torno a un descenso a los infiernos —acaso sería más certero hablar de textos en que el averno ha ascendido al plano de la tierra, donde la coacción, los atropellos y los excesos de fuerza se presentan como prácticas normalizadas y habituales—, a la confrontación con los horrores del mundo aludido, donde prima una violencia estructural y estructurante. Esta última emana de los conflictos, la connivencia o la confabulación entre el Estado y las organizaciones criminales dedicadas a uno de los negocios más redituables en el país: el control sobre la mortalidad, la gestión de la muerte, ya sea bajo la forma de extorsión, ya de narcotráfico, ya de desaparición forzada con fines de comercio, como la venta de órganos, y de explotaciones que van de lo sexual a lo laboral, entre otras.

De acuerdo con el mismo Steiner, el ejercicio de la crítica no se puede llevar a cabo sin tomar en cuenta los sucesos y los procesos históricos que han afectado de forma vital la posibilidad humana (2003, p. 20). Los castigos, las torturas, las heridas abiertas, los huesos expuestos, las amputaciones, las miserias, el dolor, los asesinatos que se han infligido en épocas de barbarie modifican la materia de la que se nutren y se componen la narrativa, la poesía, el teatro y el ensayo. Así lo constata un corpus considerable, con recursos que van de equiparar el sufrimiento y las penurias que padecen los migrantes centroamericanos que atraviesan México con los tormentos que describe Dante en los círculos del infierno (Las tierras arrasadas, de Emiliano Monge, 2015), a imaginar las condiciones que rodean hechos referidos en notas periodísticas sobre crímenes y asesinatos (Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor, 2017; La fila india, de Antonio Ortuño, 2013), a las que plantean un telón de fondo habitual en nuestros días: sitios donde la fuerza del capo en turno y sus esbirros se impone sobre un sector considerable de la población y, a la vez, modela las posibilidades de vida de aquellos que no afecta de forma directa (Perra brava, de Orfa Alarcón, 2010; Trabajos del reino, de Yuri Herrera, 2010; Fiesta en la madriguera, de Juan Pablo Villalobos, 2010), a los conflictos de adolescentes que se inician en las pandillas de los barrios bajos (Indio borrado, de Luis Felipe Lomelí, 2014) o, incluso, a dar nueva vida en el presente al barroco personaje del pícaro, con un delincuente de poca monta que indaga sobre la esencia y la posibilidad de la justicia en la actualidad, esto último, como medio de aproximarse a la descomposición del tejido social (La extracción de la piedra picaresca, de Joaquín Peón Iñiguez, 2020). En estos textos el desgaste de la capacidad de convivencia, la aniquilación de la vida, el declive de la solidaridad o la anulación del compromiso con los otros son moneda corriente. Más allá de los problemas coyunturales sobre los que se construyen o de una moda pasajera, el puñado de

obras enumeradas revelan formas de violencia que emergen de condiciones espacio-temporales inéditas y, a la vez, se inscriben en una de las temáticas recurrentes de la narrativa mexicana, como lo constatan la llamada novela de la Revolución Mexicana o la escritura, tanto testimonial como literaria, que se produjeron después de octubre de 1968.

En consonancia con la postura de Umberto Eco, quien, de forma hipotética, se preguntaba sobre las maneras en que reaccionaría el lenguaje literario frente a la realidad capitalista (1992, p. 11), cabe interrogarse sobre los recursos de que echan mano los autores frente a ciertas prácticas de lo que Achille Mbembe identifica como propias de la soberanía en las necropolíticas: una violencia extrema que ejerce un control sobre los cuerpos, mismos que ya no se inscriben en el interior de aparatos disciplinarios, sino que atraviesan un proceso de reificación y se convierten en una mercancía, en otro de los recursos —quizás el más importante— de acumulación de capital. La muerte no solo es un componente más. Antes, ha tornado en un elemento primordial del máximo orden económico. Este acopio hiperbólico de recursos materiales y económicos se caracteriza por la masacre y por la reducción de los cuerpos al estatus de meros esqueletos, de formas extrañas, de corporalidades vacías (2011, pp. 63-64), desprovistas del sentido de lo que se considera vida o, al menos, con dificultades para establecer los límites que hay entre la vida y la muerte, entre la guerra y las condiciones necesarias para la paz. Pese a esto, los cuerpos son capaces de articular tanto una gramática como un discurso. Ambos se inscriben en un dispositivo[18] que se vale de la violencia como una estrategia para alcanzar fines tan diversos como la imposición o la violación del orden, o bien, servirse de la impunidad sistémica, de las fallas —tanto históricas como coyunturales— de las instituciones para obtener beneficios económicos. Los rasgos enumerados son propios de la exacerbación de las lógicas de un capitalismo tardío o, en palabras de Sayak Valencia, capitalismo gore, debido a la frecuencia, a la espectacularidad y a lo grotesco con que se llevan a cabo las mutilaciones, los desmembramientos, los plagios, los asesinatos, el desecho o la desintegración de restos humanos (2010, p. 15). Los ejemplos abundan: cuerpos colgados en puentes, diluidos en ácido o cercenados y arrojados en fosas o, inclusive, en las calles de concentraciones urbanas a la luz del día.

Las hebras que se tejen entre el tiempo y el espacio que vivimos, por una parte, y la literatura, por otra, motivan a hacerse preguntas sobre las flexiones y las laceraciones que experimenta el lenguaje literario en un territorio donde prima la desacralización de la vida. En las circunstancias nefandas que afronta la sociedad

mexicana, uno de los ejes que articulan la ética y la estética del lenguaje gira en torno al Estado neoliberal: las transformaciones de los sistemas de valores, de las instituciones que rigen los diferentes ámbitos, la necesidad de crear nuevas categorías de análisis para tratar de comprender una actualidad cruenta y absurda, las condiciones anómicas que atentan no solo en contra de la existencia, sino en contra de lo que, en la actualidad, se considera la condición humana misma, entre otros factores, influyen en la escritura. Así pues, ciertos textos de la llamada "Generación inexistente"[19] gravitan en torno a lo que podríamos denominar como dislocaciones semánticas, es decir, a tensiones lingüísticas, a estrategias narrativas que modelan una particular poética de la muerte.

El cuento "Lo que no pueden decirnos" de Emiliano Monge (México, 1978) ejemplifican dicha estética. El objetivo de este trabajo es analizar la participación del lector en el texto. A través de la reescritura que hace este último, propongo un acercamiento a algunos recursos de los que se vale nuestro autor, en particular, a los espacios en blanco, el silencio y la elusión o escritura oblicua. Las técnicas que utiliza el escritor dotan de una relevancia abrumadora a la violencia en la construcción del relato a la vez que muestran el colapso del lenguaje y, con él, de la comunicación y de expresar las vivencias propias o colectivas. A fin de cumplir dicho propósito, me serviré de ciertas consideraciones sobre las necroescrituras. Centraré la atención en lo que Cristina Rivera Garza distingue como procesos escriturales dialógicos, mismos que plantean la desaparición del "imperio del autor" como la figura responsable de la elaboración de sentido (2013, p. 22) dentro de la triada literaria. La propuesta de la autora concede importancia en la misma proporción tanto a la escritura como a la política. Se trata, pues, de dilucidar algunas de las maneras en que se enuncian las tinieblas de territorios superados por las injusticias, los excesos y los abusos, producto, estos últimos, de una interpretación de la vida humana como el sitio donde recae una suerte de despliegue y de manifestación del poder (Mbembe, 2011, p. 20).

Silencio e impotencia

En sus reflexiones sobre el discurso, Jean-François Lyotard plantea la desposesión y el diferendo como elementos que se apoderan de los relatos con el fin de arrebatarles la linealidad progresiva y la estabilidad de los significados. La primera sitúa la incertidumbre, los silencios y la vaguedad en la diégesis,

mientras que el segundo plantea una elipsis hacia una postergación indefinida con el fin de revalorar el arte y la literatura y sustraer a ambos de las lógicas de consumo capitalistas (en Basile, 2015, 8-9). La superficie más honda (2017), segundo libro de cuentos de Monge, se podría entender a la luz de ambos conceptos en virtud de dos rasgos: por una parte, la escritura es vista como un proceso continuo que tiende a la autofagocitación, por medio de la lengua, de personajes y de mundos representados; por otra, el texto plantea una estética de lo oblicuo. Así, los silencios, la nebulosidad aun de puntos medulares o climáticos, que harían avanzar o concluir los argumentos de cada historia, son técnicas de las que se sirve el autor a fin de visibilizar el predominio de una lógica de la violencia en los ámbitos de lo individual, lo familiar y lo social. El libro sugiere, pues, un diálogo que toma los caracteres de inhumano y de hostil de los personajes, de las acciones y del espacio donde se desarrollan estas últimas como temas de reflexión cardinales. Por otra parte, se podría considerar como un ejemplo de necroescrituras en cuanto a que es una práctica literaria que tiene lugar en una sociedad donde la muerte ha sido normalizada y el Estado da preferencia a la lógica de la ganancia extrema por encima de la ética de la responsabilidad y del cuidado de los individuos (Rivera Garza, 2013, p. 20).

Los huecos, o espacios en blanco, que caracterizan las estructuras narrativas de los cuentos plantean la participación del lector, con el fin de que tanto este como la maquinaria del texto actúen en concomitancia. Por medio de la lectura, hay un movimiento que produce una inmersión, el lector se sitúa en un territorio donde la saturación de violencia, el hastío y la muerte son los principales ejes articuladores. Dichas estrategias escriturales podrían entenderse a la luz de la poética que Rivera Garza denomina “desapropiación”, es decir, una poética que se basa en el desafío constante al sentido y a las prácticas tradicionales de la propiedad para sostener a los textos. En otras palabras, más que una apropiación del lenguaje del otro mediante el acto de lectura —o de dar voz a un personaje o a una colectividad por vía de la escritura—, el planteamiento busca una “interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (2013, p. 22), una exploración dentro de un lenguaje que no pertenece al autor ni al lector, sino que atraviesa a ambos y, por ende, propone una movilidad y un diálogo constantes. Uno de los fines que atiende este diálogo en el texto es que lector y autor se adentren en la erosión del mundo en que se desarrollan las acciones.

“Lo que no pueden decirnos” es el tercer cuento del volumen en cuestión. Relata, por medio de un narrador heterodiegético, la temporada en que Paola y Marcos se instalan en el casi abandonado pueblo natal del abuelo de este último.

La pareja intenta en vano entablar relaciones con los escasos habitantes que quedan ahí. No tienen éxito en su cometido a pesar de los esfuerzos de Marcos por propiciar situaciones favorables para comenzar una conversación. Tras sufrir un ataque de parte de unos trillizos que viven en una cueva, tratan de abandonar el sitio de manera definitiva, pero los habitantes de la pequeña comunidad se lo impiden. La poética de la muerte se articula en el texto, entre otros recursos, sobre la base que proporcionan los elementos de tipo fantástico y la escritura elusiva.

Desde la apertura del cuento, el lector se confronta con la representación de un espacio cuyas normas de funcionamiento son insólitas, en particular, en lo que concierne a la propagación de las ondas sonoras. En la localidad no se escucha ningún sonido salvo los que producen las voces de ambos protagonistas. La vida del pequeño poblado se organiza a partir de prácticas habituales. Estas últimas se pueden inferir a través de las acciones de los personajes, como el intento de reparación de un pozo, la colecta de insectos, o bien, los paseos que hace Marcos hacia las zonas donde hay, respectivamente, una cañada, un mezquite o unas cactáceas. No obstante, en este escenario reconocible por la familiaridad y lo cotidiano de sus componentes, irrumpe el mencionado elemento inquietante. Este último cumple varias funciones en el texto, leitmotiv que expresa la exasperación y la ansiedad del personaje femenino, entre ellas. Al respecto, leemos: “Ni los pájaros se escuchan, repite Paola enjuagando los trastes: no es que no haya, esto está lleno de aves. Mira: ni siquiera el agua hace ruido, insiste alejándose un paso de la tarja y señalando el chorro transparente, con las manos envueltas en jabón”[420] (Monge, 2017, p. 40). Otra de las funciones de la falta de sonido, de lo que se considera imposible y, por lo tanto, fantástico en el texto, requiere la implicación del lector en lo narrado. En efecto, el cuento produce un titubeo, un desconcierto sobre las posibilidades de que esas acciones tengan lugar en el escenario en que se desarrolla el texto. La perplejidad ante aspectos, en apariencia, invita a la indagación sobre las leyes físicas que operan en el fantasmagórico territorio. David Roas afirma que, en este tipo de ficciones, la búsqueda se impone como una suerte de exigencia: el lector se ve, así, en la necesidad de adentrarse en las características particulares de ese espacio otro donde tienen lugar las condiciones que producen el extrañamiento (Roas, 2011, p. 71).

La duda —el juego— entre la posibilidad y la imposibilidad de que se produzcan y se escuchen los sonidos abona en la magnitud con que se percibe la violencia del ataque. Tal duda es una trampa para el lector, una invitación a inspeccionar, a

adentrarse en un sitio donde predominan la tenebrosidad y lo aberrante. Sin un motivo manifiesto, los tres hermanos lanzan piedras, rompen las ventanas y algunos enseres de la casa. El primer bulto que cae en la sala no se puede percibir a nivel auditivo; todos los que le siguen, sí lo hacen hasta perturbar a Paola a causa de la frecuencia y de la intensidad de los embates. Debido a la falta de resonancia en el cuento, el ruido de las piedras se vuelve evidente, se materializa en el fragmento, adquiere mayor relevancia, hace partícipe al lector, de forma simbólica, de una violencia irracional y fortuita. El desconcierto del que echa mano Monge podría ser una forma de que los lectores experimenten la confusión de los protagonistas ante las agresiones de los niños. Lo fantástico, en tanto que inexplicable o, en todo caso, que no está sujeto a los parámetros de operación de lo que se considera admisible a nivel lógico, adentra a los protagonistas y, con ellos, a los lectores, en la bestialidad como forma de vida. La agresión expone la vulnerabilidad, el carácter de inerme de los individuos en entornos de violencia. La organización de la vida cotidiana parte de la posibilidad de morir o de perder a otros en cualquier momento. Así pues, el elemento insólito pone especial énfasis en la crueldad como parte constitutiva en la organización del lugar y de los hábitos de los personajes que lo pueblan:

¡Los que vienen de las cuevas!, añade Paola pero su voz, que también ruge:

¡están por todas partes!, se extravía entre otros varios estallidos: las pedradas se han vuelto aguacero y sobre el suelo siguen rebotando los adornos, unas tazas y los frascos que Marcos ha estado guardando. ¿Qué les pasa… qué chingados les hicimos?, aúlla Paola encogiéndose y buscando a su esposo con los ojos. (Monge, 2017, p. 43)

La sensación de desasosiego, compartida por los personajes y por el lector, en “Lo que no pueden decirnos” es, a la par, una fábula sobre las posibilidades de la comunicación, en particular, sobre el lenguaje y la aprehensión de las experiencias propias y ajenas. La inteligibilidad de ese espacio que excede la racionalidad cartesiana requiere un cierto sistema de decodificación: los vacíos y los aspectos indeterminados que fungen como base de la diégesis funcionan apenas como indicios o como huellas de algo más, a saber, de lo implícito, de los vínculos con lo ausente que operan en el texto. Esto es indispensable para

conferir alguna de las significaciones posibles. Tal proceso permite, de acuerdo con Wolfgang Iser, anclar una suerte de eje sobre el que se desarrollan las relaciones entre lector y texto. La comunicación mediante el vaivén entre lo revelado y lo oculto propio de toda obra, por una parte, el espacio extraño y la estética de lo oblicuo y de la ausencia, del terreno resbaladizo de elementos de los que se sirve el cuento pero que no están expresos en él (Iser, 1996, p. 250), por otra, develan implicaciones del mundo referencial.

Lo oculto en el texto sugiere, entre otras posibilidades, una violencia que no ha perdido su carácter de espantosa, pero que se ha convertido en una normalidad e, incluso, en generadora de una configuración de la vida social. En el lugar devastado del cuento de Monge incide, de manera oblicua, un sitio donde prevalecen el crimen organizado y los vínculos que fraguan sus miembros con el poder; el narcotráfico y la desafortunada guerra que se ha librado contra este último en años recientes; las condiciones sociales precarias que dan lugar a tierras abandonadas, a movimientos migratorios que se presentan como una suerte de diáspora y a un lenguaje reificado, que ha perdido su gravedad ante lo espantoso y lo aterrador.

La poética de la muerte evoca un territorio marcado por el derramamiento masivo de sangre. Los elementos que intervienen y que permiten otorgarle significación a la lectura presentan semejanzas con lo que Sergio González Rodríguez denomina “campo de guerra”, entendido como la región donde tienen lugar operaciones bélicas y un entrecruzamiento de diferentes factores: conflictos armados, la geopolítica, el control y la vigilancia de las colectividades. De acuerdo con el novelista, esto se extiende a las aplicaciones del arte y de la cultura (2014, p. 9). Si bien no aparecen de manera expresa, los elementos señalados actúan en el texto y producen una actitud por parte del lector hacia ellos (Iser, 1996, p. 251). El centro de lo narrado no está en la estructura misma del cuento, sino fuera de él. El brutal relato se articula y se inscribe en las prácticas de una violencia que determina las condiciones de nuevos contextos; de nuevas vulnerabilidades. Éstas quedan patentes en un lenguaje ininteligible.

El mutismo y las formas de enunciar el mundo del cuento remiten a la casi nulidad de la comunicación o, mejor dicho, a un lenguaje que colapsa. En la lectura que hace Martin Heidegger de uno de los textos de Aristóteles afirma que el logos griego, entre todas sus posibilidades semánticas, debe ser entendido como lenguaje. El filósofo alemán afirma que el sujeto: “es un ser vivo que tiene su propio ser en el diálogo y en el habla” (en Escudero, 2011, p. 5). Dicha

realización por medio de la palabra está en duda en “Lo que no pueden decirnos”. Las conversaciones que sostiene la pareja tienden al absurdo. Nos confrontamos con dos discursos independientes, que no funcionan de manera coordinada —o siquiera concurrente—, sino que avanzan de forma paralela y se entreveran casi de manera accidental. En el íncipit, leemos:

“Lo saludé desde las piedras. Pero volvió a darse la vuelta apenas verme […]. no lograba levantarme.

Es el calor, no me acostumbro, suma Paola bostezando y enrollando una tortilla: me despierta veinte veces cada noche. Hoy lo seguían varios perros, suelta Marcos comiendo él también con hambre: acabarás durmiendo como reina… cuando dejes de pensarlo”. (Monge, 2017, p. 39)

Uno de los puntos medulares en los que se ejerce violencia en el texto es sobre la base de las relaciones humanas, en particular, sobre la apropiación y el uso del lenguaje, sobre la posibilidad de modelar el pensamiento propio y adentrarse en el del otro. A decir de Giorgio Agamben, el Estado contemporáneo urde mecanismos que se ocupan de desubjetivizar a los sujetos. Uno de los principales recursos en aras de conseguir este fin es expulsarlos del lenguaje y, por consiguiente, del campo de representación, de la posibilidad de entender cómo se revela el mundo o de alcanzar cualquier tipo de vínculo social. En esta desposesión, los hablantes se convierten en vivientes, en meros despojos. El mencionado proceso de desubjetivación opera con el miedo. Inermes, los sujetos no son capaces de enunciar el horror al que están expuestos de manera cotidiana (en Rivera Garza, 2013, pp. 21-22). El lenguaje abatido, la no realización por medio del habla y el silenciamiento que sufren los protagonistas encontrará su culmen en la escena final, cuando los habitantes del pueblo extirpan a los protagonistas la capacidad del habla: “Entonces, en mitad de la penumbra, sobre el reguero de su sangre y aspirando el hedor que los aquieta, aceptarán que el silencio empieza dentro de la boca” (2017, p. 45).

Conclusión: silencio y debacle

Como vimos, la exigencia del texto hacia el lector en la elaboración de sentido genera un efecto de inmersión de este último en lo narrado. Tal característica

opera junto con el silencio de los personajes y la escritura elusiva. De esta forma, el cuento deviene un espacio compartido, un espacio donde el lenguaje no refiere, un sitio para contemplar y para experimentar la impotencia, la fragilidad, la angustia, la incapacidad de establecer un diálogo y los mecanismos de poder que arrebatan la palabra a los individuos. El cuento representa, entre otras cosas, los cambios y las modificaciones que sufre la palabra frente a una violencia pura, aquella violencia fundamentada en actos humanos que no ocurren en pro de instalar o de conservar el derecho (en Agamben, 2005, p. 115).

Los personajes con un habla absurda, en un principio, y ulteriormente despojados de ésta y del órgano mismo encargado de modular sonidos, ven cómo se consume la forma de apropiarse del mundo, de acceder a este y, con ello, la posibilidad de constituirse como sujetos. El silencio impuesto termina por deshumanizarlos. Para George Steiner, el lenguaje funciona de la misma manera que los organismos vivos y, como tal, sufre modificaciones que, en momentos específicos de la historia, han apuntado a la decadencia de lo humano, a la desesperanza y al fracaso del proyecto de la racionalidad como medio de aproximarse a la realidad (Steiner, 2003, p. 120). El lenguaje en el texto incorpora en su semántica, por vía de la catábasis inesperada de los personajes, lo infernal, las ruinas que llevan a la destrucción de lo humano, a la imposición de la bestialidad como base de las relaciones entre un yo y otro.

El cuento de Monge propone una violencia que se apropia de todo, hasta el punto de sentar las bases de la producción discursiva. La irracionalidad se instala en el centro de las relaciones humanas. Los silencios en el relato confrontan al lector con una de las diversas formas de la consternación y del miedo. De manera simbólica, “Lo que no pueden decirnos” es una alegoría de un sitio —de un devenir— donde la palabra está vedada para personajes y lectores. Un espacio que materializa la violencia, un emplazamiento en que la solidaridad o la empatía se antojan, por lo menos, muy difíciles de alcanzar. Un espacio donde prevalecen el sufrimiento, una experiencia humana desgarradora y desprovista de sentido, sin la capacidad de referirla por medio del habla, aun de representárnosla. Lo inhumano de la narración señala la vulnerabilidad de los protagonistas ante el excesivo derramamiento de sangre. La pertenencia mutua con el lenguaje que es el texto literario genera una sensación de hastío, de anulación de cualquier esperanza y de repulsión hacia el mundo referido.

Los elementos hasta ahora expuestos muestran una desposesión en el sentido de Lyotard bajo la forma de una fuerza que todo lo carcome. La incertidumbre, la

vaguedad y el silencio apuntan hacia el abatimiento, a la pesadumbre, a la aflicción que las prácticas de la episteme de la violencia han vuelto cotidianas. La diégesis, en ese sentido, es una transgresión al orden del discurso que legitima y normaliza prácticas violentas. Dichas prácticas modifican el lenguaje y la sintaxis de las que nos servimos para nombrar lo que antes era inefable. El texto muestra un deslizamiento hacia una semántica que lo aniquila todo. En otros términos, el cuento pone de relieve las transformaciones que ha sufrido el habla en un proceso de naturalización de la violencia. Los silencios y las dislocaciones semánticas muestran la deshumanización, la pérdida, a nivel discursivo, de lo humano que hay en los sujetos. La estética de "Lo que no pueden decirnos" apunta hacia la dificultad de apropiarse la palabra como medio primordial para develar el sistema de signos que codifica y da forma a composiciones inéditas de los tejidos social y cultural. La convulsión bretoniana como característica esencial de la belleza ha caducado ante una cultura drásticamente renovada por efecto de los valores mercantiles. Frente a las necropolíticas y al capitalismo gore, las imágenes grotescas o estridentes parecerían seguir una estética realista. El relato de Monge constata la obsolescencia de las organizaciones política y económica actuales, las lógicas propias de un capitalismo tardío que, a través de la expropiación de la palabra, entre otros factores, convierte todo, aun las vidas humanas, en mercancías desechables. Las distintas tensiones lingüísticas, desde la escritura, muestran lo absurdo de la gramática que modela el mundo referencial a partir del discurso articulado y desarticulador que fundamenta al poder hegemónico. Con desilusión e impotencia, asistimos al fracaso en los esfuerzos por apropiarse de la lengua; el silencio apunta a la necesidad y a la incapacidad de autor y lector, en el espacio del texto, de generar narrativas alternas para hacer frente a las impuestas por un Estado que se basa en la violencia y en la muerte como medios de acumulación.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2005). Estado de excepción. Homo sacer, II, I, (trad. Flavia Costa e Ivana Costa).Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Alarcón, Orfa. (2010). Perra brava. México: Planeta.

Basile, Teresa. (2015). Prefacio. En Teresa Basile (coord.), Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente (pp. 8-10.). Buenos Aires: Universidad

Nacional de La Plata.

Blanchot, Maurice. (1977). ¿Cómo es posible la literatura?. En Falsos pasos (pp. 87-97). Valencia: Pre-Textos.

Eco, Umberto. (1992). Obra abierta. Barcelona: Planeta-Agostini.

Escudero, Jesús Adrián. (2011). Heidegger, lector de la retórica aristotélica. Diánoia, 56, (66), 3-29.

Foucault, Michel. (1991). El juego de Michel Foucault. En Saber y verdad (trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, pp. 127-162). Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel. (2006). Seguridad, territorio, población (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: FCE.

González Boixo, José Carlos. (2009). Introducción. Del 68 a la generación inexistente. En José Carlos González Boixo (coord.), Tendencias de la narrativa mexicana actual. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

González Rodríguez, Sergio. (2014). Campo de guerra. México: Anagrama.

Herrera, Yuri. (2010). Trabajos del reino. Cáceres, España: Periférica.

Huerta, Juan Carlos. (2018). Hay un segundo tráiler con cadáveres en Jalisco, afirma exfuncionario. El Financiero. Disponible en https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/son-dostrailers-con-mas-de-300-cadaveres- en-jalisco-cotero, consultado el 6 de octubre de 2018.

Iser, Wolfgang. (1996). Las relaciones entre el texto y el lector. En Enric Sullà (ed.), Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica.

Lespada, Gustavo. (2015). Violencia y literatura / Violencia en la literatura. En Teresa Basile (coord.), Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente (pp. 35-56). Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Lomelí, Luis Felipe. (2014). Indio borrado. México: Tusquets.

Mbembe, Achille. (2011). Necropolítica (trad. Elizabeth Falomir Archambault). Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Mesa, Jaime. (2019). Ruta 80. México: Selector.

Melchor, Fernanda. (2017). Temporada de huracanes. México: Random House.

Monge, Emiliano. (2015). Las tierras arrasadas. México: Random House.

Monge, Emiliano. (2017). La superficie más honda. México: Penguin- Random House.

Ortuño, Antonio. (2013). La fila india. México: Océano.

Peón Iñiguez, Joaquín. (2020). La extracción de la piedra picaresca. Guadalajara, México: Paraíso Perdido.

Pérez, David Marcial. (2018). El insólito viaje de 273 cadáveres por Guadalajara. En El País. Disponible en https://elpais.com/internacional/2018/09/23/actualidad/1537727838_487244.html consultado el 6 de octubre de 2018.

Rivera Garza, Cristina. (2013). Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación. México: Tusquets.

Roas, David. (2011). Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma.

Sontag, Susan. (2008). Ante el dolor de los demás (trad. Aurelio Major). México: Alfaguara.

Steiner, George. (2003). Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa.

Uribe, Sara. (2012). Antígona González, México: Sur+.

Valencia, Sayak. (2010). Capitalismo gore. Tenerife: Melusina.

Vega, Amparo. (abril de 2010). Perspectivas de la estética y la política en J. F. Lyotard. Revista de Estudios Sociales, (35), 26-40.

Villalobos, Juan Pablo. (2010). Fiesta en la madriguera. México: Anagrama.

17 En septiembre de 2018 una noticia se hizo eco en medios nacionales e internacionales: un tráiler con cámara frigorífica estaba estacionado en una bodega alquilada para tal efecto en Guadalajara, México. Contenía 157 osamentas no reclamadas. Un segundo tráiler —el que más resonancia tuvo, tal vez el más espeluznante por sus implicaciones discursivas, por una especie de semántica de la impunidad que ponía de manifiesto el nulo valor de la vida humana y la banalización de la muerte— hacía recorridos sin rumbo fijo por la ciudad hasta que los encargados del equipo forense decidieron abandonarlo en un descampado, frente a un fraccionamiento marginal. Transportaba 273 cadáveres no identificados en estado de putrefacción (Pérez, 2018, s/p y Huerta, 2018, s/p).

18 Deleuze y Agamben han trabajado este concepto a partir de las reflexiones de Foucault. Tomo el término de acuerdo a algunos postulados de este último, para quien el dispositivo es de naturaleza heterogénea y comprende lo dicho y lo no dicho, va de elementos tan dispares como discursos, instituciones, edificaciones, arquitectura, reglamentos, leyes, medidas administrativas y, aun, enunciados científicos o nociones filosóficas y morales (1991, p. 128). Otro punto interesante es que un dispositivo no se puede evaluar en términos del éxito o fracaso de la funcionalidad que se le ha asignado a nivel de discurso; al contrario, hay que entenderlo como el emplazamiento estratégico que presenta. En otras palabras, en un dispositivo pueden ser manifiestas las fallas en su propósito original. La prisión, por ejemplo, no está regida por la funcionalidad que se le asignó a nivel discursivo, es decir, por una lógica que comprende acciones en aras de reformar y de reinsertar a los individuos en la sociedad. Sin embargo, su organización se apoya en estrategias y tácticas que parten de su propia disfuncionalidad (2006, pp. 142-143). En el caso de México, los emplazamientos que cumplen las instituciones encargadas de garantizar la seguridad de la población permite la puesta en marcha y la actividad de distintas maquinarias de necropoder.

19 No obstante las dificultades implícitas en agrupar líneas escriturales, intereses, temáticas, perspectivas, estéticas y tratamientos estilísticos bajo el concepto de “generación” en la actualidad, sigo el nombre más aceptado en nuestros días para referirse a los autores nacidos a partir de 1970. Fue propuesto por Jaime Mesa y convive con otros apelativos, como “No Generación”, “Generación de la Crisis” y “Generación Atari” (González Boixo, 2009, p. 16). Si atendemos los postulados del novelista, los únicos escritores de los arriba mencionados que no

pertenecen a la “Generación inexistente”, sino a lo que el mismo Mesa nombró “Generación entre siglos”, son Fernanda Melchor (1980), y Joaquín Peón Iñiguez (1987) (Mesa, 2019, pp. 177 y 188).

20 A menos que indique lo contrario, en todas las citas respeto las cursivas de los autores.

Habitar los testimonios, resignificar los datos. Notas desde los proyectos. Relatos personales, cuerpo y memoria

Manuel Acuña

Alina Peña Iguarán

Gabriel Sánchez-Mejorada

Relatos personales y Cuerpo y memoria

La pregunta vuelve una y otra vez: ¿Cómo visibilizar la desaparición y su violento contexto en México sin replicar su violencia o nutrir la abrumante espectacularización de las noticias? ¿De qué manera el arte, en nuestro caso desde los soportes visuales, puede intervenir las maneras de pensar, decir y comunicar esta problemática?, ¿Cómo interpelarnos frente a la ausencia forzada de más de 40,000 personas?

Partimos de la perplejidad, de la rabia y del deseo por inscribir un relato que remite a las otras huellas que se han quedado en los rastros, los recuerdos y los restos de la desaparición. Estamos de acuerdo con Margarita Saona (2017), quien subraya que el arte no será vehículo para el cambio social y tal vez tampoco podrá participar directamente en la lucha por la justicia y la reparación del daño, quizás no pueda sensibilizar a aquellos que han decidido bajar la cortina por miedo, desconocimiento o hartazgo, pero sí que participa en el tejido de la memoria colectiva de una comunidad. Nos referimos a esas memorias heterogéneas, situadas, escurridizas, a veces inaprensibles y obstinadas.

El arte puede abrir un paréntesis en la vorágine del tiempo cotidiano que nos obliga a naturalizar las desapariciones, y dar cuenta, por un lado, del valor de la existencia y, por el otro, la posibilidad de pensar los efectos de la violencia fuera de los marcos de la espectacularización mediática. Los trabajos Relato personal

(2018) de Manuel Acuña y Cuerpo y memoria (2018) de Gabriel Sánchez-Mejorada recuperan la dimensión social de la desaparición sin desdibujar la singularidad que cada presencia ausente habita en la memoria.

Cuerpo y memoria es un mural compuesto por collages y esculturas que surgen a partir de información extraída del Registro Nacional de Personas Extraviadas y Desaparecidas (RNPED), en donde se hacen converger sobre cuerpos fragmentados las señas particulares de personas desaparecidas y las ubicaciones donde fueron vistas por última vez. Relato Personal es un documental en realidad virtual que recupera los recuerdos de Silvia, Lidia y Verónica, tres mujeres testigos de la violencia y desaparición forzada de sus parientes. A partir de la inmersión individual de cada espectador, se recrea una imagen en 360° de espacios edificados en situación de abandono que, acompañados por un coro de voces, entremezclan los relatos de estas tres mujeres.

En esta colaboración escritural a seis manos creemos que develar y abrir las costuras del proceso creativo es parte fundamental para construir saberes. No solo se trata de justificar un lugar de enunciación sino de dar cuenta del trabajo indagatorio que acompaña cada una de las decisiones estéticas. En este sentido, sostenemos que el arte es una herramienta de interrupción e intervención en la matriz social. Nuestra vida diaria está saturada por el horror, la impunidad, y el pasmo que solo nos deja ver, sentir y decir de una manera tal que nos hace voltear la mirada y cerrar los ojos. Así pues, indagar en nuestro proceso artístico y reflexivo y en las afecciones que activan estas piezas en sus interlocutores, son un esfuerzo por develar aquello que pasa por el rabillo del ojo.

Propuesta: habitar los testimonios, resignificar los datos

La apuesta en ambas piezas es trabajar con algunas de las evidencias que sirven, en primera instancia, para realizar informes, construir casos de derechos humanos y generar estadísticas, con el fin de resignificar los datos y habitar los testimonios de manera que aparezcan afectivamente nuestros modos de relacionarnos con la desaparición forzada.

De acuerdo al Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED), hasta el 30 de abril de 2018 —última fecha en que se

consultó la base de datos para estos proyectos— había 36,266 personas registradas como desaparecidas; hoy sabemos que son más de 40,000 los desaparecidos en México.

En Cuerpo y memoria, sacar el dato del archivo, del listado y del inventario, para colocarlo en el espacio del arte junto al rostro, la imagen y el cuerpo es un intento para propiciar otro modo de ver las evidencias e identificarse y reconocerse en ellas. Mientras que en Relato personal surge de la necesidad de recuperar la memoria, porque jamás había sido tan valioso para una persona que tiene a un familiar desaparecido, poder recordar a mayor detalle todo suceso pasado que pueda servir ya no solo para dar seguimiento en la investigación de su caso, sino para mantener vivo el recuerdo, porque el olvido no es opción.

Notas de creación: Cuerpo y memoria. Ver donde antes se veía sin ver

En México hay más de 60,000 reportes de personas desaparecidas, de los cuales el primero es de 1964. El archivo de fuero común, del cual partímos para realizar Cuerpo y memoria, estaba compuesto por las columnas de fecha, hora, país, entidad, municipio y localidad en que se vio por última vez a alguien, así como nacionalidad, estatura, complexión, sexo, edad, descripción de señas particulares, etnia y discapacidad. Cuerpo y memoria es un políptico conformado por 36 piezas que surgen a partir de dos elementos principales que llamaron mi atención al explorar el archivo: la saturación de datos, es decir, la cantidad incontenible de personas desaparecidas en el país, y las subjetividades que se pueden entrever en medio de la datificación desmesurada.

Así fueran 36 mil 266, 61 mil 637 o una sola persona, todas y cada una importa; sin embargo, al momento de realizar la obra me interesaba tomar 36 casos de los 36 mil del archivo para dar cuenta de una serialización, de una producción constante de ausencias, una práctica masiva de hacer desaparecer en el país. Es decir, al dar cuenta de la masificación, es posible visibilizar un fallo sistemático social, político y económico, pues existe también una economía de la vida a partir de la producción del despojo del derecho de vida y de muerte.

Por otro lado, lo que quise explorar con mayor detalle fueron los relatos, memorias, recuerdos y subjetividades que se pueden ver en un registro de apariencia gris, seca y desolada. Es posible encontrar en un archivo de Excel con

504 mil celdas llenas de datos, la presencia de singularidades que surgen desde la memoria de quienes buscan. La columna de señas particulares es un texto de poco menos de 36 mil líneas en donde se hacen presentes los rostros que surgen de la memoria:

Hoyuelos en las mejillas al sonreír.

Cicatrices en la ceja izquierda y en el pectoral derecho. Tatuaje de una rosa con la leyenda “Rosa”, y del lado izquierdo la leyenda “Eva”. En la espalda la leyenda “Carlos”. En la muñeca derecha una llama, en el brazo derecho una calavera, en el brazo izquierdo una ave fénix, en la pierna derecha un eclipse, en el ombligo unos cuernos.

Cicatriz en rodilla derecha por caída en la infancia.

Cuenta con un tatuaje en la espalda de una corona. Tiene un tatuaje con los números 0212 en la espalda. En el brazo derecho tiene como caracteres árabes.

Cicatrices de quemadura en la pierna derecha, lunar rojo en la espalda y está enfermo del corazón. Cicatrices de cateterismo en el pecho.

Tatuaje en brazo izquierdo que dice “vive cada día como si fuera el último con aves volando.

Tres lunares en la mejilla. Cicatriz de dos centímetros en su estómago.

En el brazo derecho un corazón con una flecha atravesada con los nombres adentro “Gregorio y Cristina”.

Dos lunares en el cuello del lado derecho.

Implante de tres molares del maxilar inferior izquierdo. Cicatriz notable a

la altura del pectoral derecho por cirugía.

Tiene manchas en los brazos a causa del sol.

Al colocar estas señas particulares sobre imágenes y rostros es posible singularizar y pluralizar, contagiar e identificar-se. Identificar no solo a quien está desaparecido, sino identificarme yo en el cuerpo de otra u otro, como si me detuviera frente a un espejo y mi reflejo fuera el de alguien más que no está en donde y como quisiera estar. Este ejercicio me parece pertinente frente al uso deshumanizante del dato que se hace desde las autoridades que construyen relatos oficiales. ¿Cómo construir entonces otro tipo de relatos? El arte da esa posibilidad. A partir del número de desaparecidos y las subjetividades presentes en el registro, es que decidímos hacer un políptico de imágenes y rostros.

Los collages que realizamos están conformados por la ficha de desaparición escrita, mapas cuya ubicación colocada es a partir del lugar de desaparición correspondiente —una especie de cartografía o mapeo en relación con el cuerpo —, y diversos cuerpos fotografiados a partir de las señas particulares de cada caso. En el proceso de creación nos encontramos con una seña particular que robó nuestra atención: “hoyuelos en sus mejillas al sonreír”; esa era la seña particular que alguien colocó en el registro para poder identificar a la persona que no encuentra. Esto, creemos, deja ver la potencia de la memoria y del recuerdo que surgen a partir de una mirada amorosa, y que se hace presente en un registro que puede parecer deshumanizante. Es decir, la subjetividad entra en el dato para humanizar, rostrificar, singularizar y pluralizar frente a lo atroz que puede llegar a ser la realidad. El ejercicio de tomar estos registros, estos datos, y llevarlos al plano visual es un intento por re-poner, es un ejercicio de re-colocar, re-estar. Entonces, por un momento los restos datificados dejan de ser restos para re-estar de otro modo.

El otro tipo de piezas que conforman el políptico Cuerpo y memoria es el de dieciocho rostros de arcilla. La creación de estos rostros fue un ejercicio similar al que se realiza en las investigaciones forenses al hacer reconstrucciones craneofaciales para imaginar cómo sería una persona hoy si desapareció hace muchos años, por ejemplo. Lo que hicimos fue un ejercicio de reconstrucción

craneofacial similar tomando las señas particulares y colocándolas en las partes del rostro correspondientes. Fue, luego de la rostrificación, un encuentro cara a cara que nos dejó mudos. Más allá del producto visual final, el ejercicio de descubrir estos rostros en la arcilla era una acción de búsqueda que nos remitía a los familiares de personas desaparecidas en el desierto de la Comarca Lagunera, en donde las familias están buscando y recuperando, de entre la tierra y matorrales, los restos y rastros de miles de personas para identificarlas, cuidarlas y sanar.

Finalmente, nos parecía importante que esta obra no dejara escapar el fallo que tiene este registro con los miles de vacíos que le conforman. El registro, además de datos, tiene textos que dicen “no especificado”: lugar de desaparición no especificado, lugar de origen no especificado, nacionalidad no especificada, edad no especificada, seña particular no especificada. Estas no especificaciones hablan de un fallo por parte del registro, como de nubosidades y huecos en la memoria. Hay huecos en las prácticas de datos, huecos que no pueden ser llenados o sustituidos, como las propias personas desaparecidas. Estos huecos se nos manifiestan como desapariciones en el registro de desaparecidos y eso es como si fuera una doble desaparición. Quisimos dar cuenta de esos huecos como otro modo de ausencia, pues pareciera que desaparecen del registro de desaparecidos. Frente a esto, es urgente no desaparecer la desaparición, sino propiciar otro modo de estar al tanto de lo que acontece para que la gente nos demos cuenta de las diferentes dimensiones de lo que está ocurriendo, de que no es normal, de que ese desaparecido importa y, de este modo, ver donde antes se veía sin ver.

Notas de creación. Relato personal: modos de habitar lo testimonial

La apuesta de la pieza en realidad virtual nace con el fin de crear una experiencia en la que el cuerpo sea partícipe de las decisiones del propio espectador, experiencia directa que posibilita elegir hacia dónde quiere mirar, hacia dónde quiere moverse o en todo caso, querer detenerse. No se trata de una proyección colectiva, sino de una vivencia individual y, por tanto, única cada vez que alguien, cualquiera, interactúa con el dispositivo. ¿Cómo representar las imágenes violentas que se crean a partir del ejercicio de memoria? Se trata de una exploración interpretativa que, a partir de las anécdotas y los recuerdos de cada mujer, se reconstruyen imaginarios con el objetivo de volver a habitarlos, es

decir, quien participa tiene una inmersión virtual en estos espacios recorriendo con sus movimientos una dimensión testimonial y una suerte de experiencia sensorial.

Relato personal combina lo que contaron tres mujeres Silvia, Lidia y Verónica con relación a su proceso de búsqueda y memoria, y espacios que podrían ser lugares de excavación e investigación forense.

Al trabajar las entrevistas con ellas para conocernos mejor empezamos tramar sus historias con el fin de encontrar algún tipo de unión entre sus relatos. El resultado, sorpresivamente no fue difícil, a pesar de que cada una tiene un caso muy específico, las tres comparten anécdotas tan similares que parece que les sucedió en el mismo tiempo y en las mismas condiciones. Evidencia que refleja la magnitud de la brecha tortuosa y desgastante en la que cada una de ellas se vieron, y se ven, obligadas a transitar. Al hijo de Silvia lo desaparecieron en la periferia del estado de Jalisco hace más de tres años. Su testimonio convive con el de otras dos mujeres-compañeras en la búsqueda: Lidia y Verónica. Las une una experiencia similar. Verónica lleva más de ocho años buscando a su hijo desaparecido en Veracruz; y Lidia desde hace casi dos años pregunta por su esposo que salió de su casa para su trabajo y no ha vuelto. De aquí que surja nuestro interés en trabajar sus anécdotas y convertirlas en un coral de voces. Porque no se trata solo de la personalización de cada caso, sino en las múltiples voces que refleja el nivel de violencia que sucumbe al país.

Y también se trata, como ellas lo plantearon, de pensar en alternativas para hacer llegar a más personas sus casos. Compartir la pregunta que las asalta cotidianamente: ¿Cómo y dónde seguir buscando? En Relato personal usamos el audiovisual como herramienta para tener otros alcances fuera del marco de los derechos humanos. Y ensayar de qué manera el arte puede visibilizar y/o sensibilizar, interviniendo en las decisiones urgentes de un Estado en crisis.

El trabajo guiado por sus relatos contados, permite adentrarse en el imaginario de sus historias, sus pensamientos y sus recuerdos. De los más memorables a aquellos que parecen insignificantes pero que se guardan y reaparecen de vez en cuando.

Surge la pregunta sobre tiempo, recuerdo y veracidad: ¿para quién es la fidelidad cuando queda un recuerdo de hace ocho años? —Yo le sigo hablando en presente, porque para mí no está muerto, solo que no lo

encuentro— Platicaba Silvia. Y con su mirada fija miraba atenta esperando la siguiente pregunta. —Pues eso, mi rostro, fue lo primero que noté que cambió desde aquella vez—. Sus ojos ya no estaban llorosos solo llenos de impotencia, sus gestos cambiaban cuando le volvían los recuerdos. Pensamos que la memoria es un proceso que constantemente cambia el pasado.

Desde la línea de lo real, lo documental construye un trayecto que acompaña el testimonio. Los sitios visitados que acompañan sus audios se envuelven de espacios que juegan entre la realidad y la añoranza. Un juego entre la reinterpretación de sus historias con imágenes que permiten el viaje inmersivo a la imaginación, donde los recuerdos se mantienen vivos, permitiendo al espectador tener una experiencia sensorial respecto a la ausencia.

Decidimos no usar sus rostros, solo en un momento su cuerpo de espaldas caminando por un espacio abierto, de tal manera que el o la participante del documental siente que las podría acompañar. Esta vez no se trata de la imagen de la víctima, sino de lo que cuentan y lo que van recordando y cómo esto nos implica para habitar en común sus relatos personales.

Apertura final

Ambas piezas han sido presentadas en espacios universitarios acompa-

ñando actividades académicas y artísticas con la intención de detonar otras disposiciones hacia la desaparición en México y fisurar por un instante el problema de la normalización. Estas producciones, así como la producción de esta escritura ha sido también un ensayo colaborativo de ensamblajes de saberes que van del plano teórico al creativo. Con esto abrimos otras formas de ensayar la producción de saber y las complicidades interdisciplinarias.

Semblanza de autores

Ludmila Ferrari es candidata a doctora en la Universidad de Michigan. Investiga sobre economías espaciales de violencia, procesos de fundación, ruina y escombros a través del estudio de proyectos arquitectónicos y artes visuales en Colombia, Brasil, Argentina y Paraguay. Ha desarrollado videoinstalaciones así como intervenciones urbanas, en estrecho diálogo con sus intereses de investigación, como “El peso de la Paz” (Museo de Antioquia, Medellín) y “Vanitas Vanitatum”, en Detroit (actualmente en proceso). Entre sus publicaciones se encuentran En la grieta: prácticas artísticas en comunidad (Editorial Javeriana, 2015) y artículos sobre desplazamiento forzado y prácticas artísticas en Colombia (Revista Errata, 2013); “Marronage, monumenta y deconstrucción” (Revista Iberoamericana, Primavera, 2016). Obtuvo el Premio Nacional de las Artes en Colombia en 2009. Actualmente trabaja sobre el hambre y la arquitectura en las Reducciones Jesuitas de Paraguay.

Contacto: ludferra@umich.edu

Mario Alberto Morales Domínguez actualmente es profesor titular de tiempo completo en la Licenciatura de Diseño de la UAM-Cuajimalpa. Es Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño, en el Área de Teoría e Historia Críticas, por la UAM-Xochimilco; Maestro en Creatividad para el Diseño por la Escuela de Diseño del INBA; Licenciado en Filosofía y Psicología por la UNAM y Licenciado en Diseño de la Comunicación Gráfica por la UAM-Azcapotzalco. Ha impartido cursos en la carrera de diseño de la Comunicación Gráfica en la UAM-Xochimilco, en las carreras de Arte y Patrimonio Cultural, así como Comunicación y Cultura de la UACM y en el Instituto de Estudios Críticos. Sus áreas de investigación son la teoría de la imagen y la imaginación, la creatividad y la disidencia cultural. Es miembro activo y fundador del colectivo de pensamiento transdisciplinar Post-Filia.

El texto del presente volumen fue producido gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas y la asesoría de la Dra. Linda Báez Rubí. Mario Alberto Morales

Domínguez actualmente es profesor titular de tiempo completo en la Licenciatura de Diseño de la UAM-Cuajimalpa.

Contacto: mariomoralesph@gmail.com

Francisco Javier Cortazar Rodríguez es licenciado en Sociología y Maestro en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara, y Doctor en Ciencias de la Información y de la Comunicación por la Universidad de París 13. Se desempeña como investigador en el Departamento de Estudios en Comunicación Social (DECS), del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara.

Es profesor con Perfil PROMEP y SNI I. Sus líneas de investigación son sobre el Cuerpo, la cultura contemporánea y la comunicación. Su actual proyecto de investigación es sobre las representaciones del cuerpo y el género en películas, series de televisión, cómics y videojuegos. Anteriormente ha trabajado en temas sobre la sociedad de la información; las leyendas urbanas y los rumores, y; sobre la violencia de género en ámbitos universitarios.

Algunas de sus publicaciones han sido: “Cuerpos híbridos y posthumanidad”, en Francisco Javier Cortazar Rodríguez y Eduardo Hernández González (Coords.), Nuevas vertientes en teoría social. Problemas y propuestas de análisis (Universidad de Guadalajara, 2018), “Richard Sennet, la ciudad, el trabajo y el individuo”, en Jorge Ramírez Plascencia y Cecilia Morquecho Guitron (Coord.), Repensar a los teóricos de las ciencias sociales III, CUCiénega (Universidad de Guadalajara, 2017); “Imágenes rumorales, memes y selfies; elementos comunes y significados” (Iztapalapa, 2014); “Cuerpos perfectos. Sociología de la construcción corporal en reinas de belleza y físico-culturistas” (Actuel Marx Intervenciones, 2010).

Imparte las materias de Teorías sobre la cultura; Socio-Antropología del Cuerpo y Cibercultura, redes sociales y comunicación a nivel licenciatura, maestría y doctorado en la Universidad de Guadalajara.

Contacto: francisco.cortazar@academicos.udg.mx

Jorge Francisco Sánchez (Jofras) Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en estudios regionales y Maestro en Estudios Socioculturales por el Colegio de la Frontera Norte. Licenciado en Diseño Gráfico egresado de la Universidad Iberoamericana. Es profesor e investigador del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades en CETYS Universidad, donde coordina el Centro de Excelencia en Desarrollo Humano y Social. Sus líneas de investigación son procesos socioculturales, zonas urbanas, fronteras, espacio público, arte, ciudadanía y responsabilidad social; estos temas también son abordados en su trabajo artístico. Esta aproximación interdisciplinaria le permite hacer frente a los desafíos que se presentan en los contextos donde trabaja: haciendo etnografía, construyendo espacio público o participando en organizaciones y movimientos ciudadanos que abordan problemáticas de seguridad y vida cotidiana en la frontera México-Estados Unidos. Actualmente, es profesor visitante en The University of Texas at Austin, estancia en la que desarrolla una investigación en torno a narrativas y creaciones culturales de jóvenes y colectivos culturales que responden a la precarización laboral, la violencia del narcotráfico y las políticas en contra de los migrantes. Entre sus publicaciones se encuentran: “H.E.M. La transculturación del graffiti en la frontera México-EE.UU.”, en V.D. Arciniega y C. Sperling (coords.), Transculturación: Mutaciones y vigencia, México: (UAM-Azcapotzalco, 2017); “Reacciona Tijuana. Emergencia de actores sociales y de gobierno frente a la problemática de seguridad: 2006-2012”, en S. Salazar (coord.), Juventud(es), Regímenes de sensibilidad y disidencia. Narrativas, estéticas y morfologías disidentes (UACJ, 2016), “Trepes bombas y piezas: Transgresiones diferenciadas”, en Valenzuela, J.M. (coord.). Welcome amigos to Tijuana: Graffiti en la frontera (RM, Conaculta, El Colef, 2012).

Contacto: jorgefrancisco.sanchez@cetys.mx

Gabriel Sánchez-Mejorada es artista visual. Su trabajo se origina a partir de las tensiones entre la presencia y ausencia de cuerpos en contextos de precariedad, violencia y destrucción. Utilizando diversos soportes,

Sánchez-Mejorada hace una exploración de los rastros y restos del cuerpo y la materia en relación con el desierto y lugares desérticos urbanos. Su trabajo se ha expuesto en la Bienal de Arte Nuevo en Torreón, Coahuila; en Queer as German Folk + La Okupa Queer en Guadalajara, Jalisco; entre otras.

Contacto: gabrielsanchezmejorada@gmail.com

Alina Peña Iguarán es miembro del SNI y profesora investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales (DESO) en ITESO (Universidad jesuita de Guadalajara). Es doctora por la Universidad de Boston en el Departamento de Estudios Hispánicos. Su proyecto de tesis del doctorado se enfocó en trabajar la relación entre escritura, autobiografía y guerra en el contexto de la construcción sociocultural del México postrevolucionario y de la representación de la figura del intelectual. Realizó la investigación del postdoctorado en El Colef donde impartió seminarios y realizó una investigación acerca de arte audiovisual y frontera.

Sus temas de interés son: estética y (bio)política; memoria y subjetividad en contextos de violencia, frontera y desaparición. Desarrolla las líneas de investigación: Comunicación, Cultura y Sociedad y Comunicación, estética y política en el DESO.

Su proyecto de investigación en curso se titula “Poéticas de las excedencias: discursos audiovisuales para habitar la frontera”. Y colabora con Espacios Revelados en el proyecto de narrativas y memorias en el barrio de San Juan de Dios con los vecinos del Centro Cultural Cabañas.

Contacto: alinapena@gmail.com

Edgardo Íñiguez es doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Perpiñán Via Domitia. Actualmente se desempeña como profesor investigador en la Universidad de Guadalajara. Su área de especialización es la literatura mexicana de autoras y autores nacidos a partir de 1970. Entre sus publicaciones están los artículos “Poesía, muerte y tejido social” (Mitologías hoy, 2017), “Tiempo de declive: acercamiento a No será la Tierra”, en Bulletin of Hispanic Studies de la Universidad de Liverpool (2012), y los capítulos “Consciencia mítica y antimodernidad en Nadie me verá llorar”, en Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana (Iberoamericana/

Vervuert, 2011), “Fabular la historia o la sincronía del tiempo en Fiesta en la madriguera”, en Fragmentos de un nuevo pasado (Peter Lang, 2016) y “Cuerpo, erotismo y muerte en Salón de belleza de Mario Bellatin”, en Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura (Prometeo, 2018). Es miembro del Sistema

Nacional de Investigadores.

Contacto: edgardo.iniguez@academicos.udg.mx

Manuel Acuña trabaja como director y cinefotógrafo de cine, originario de Guadalajara, Jal. México. Egresado de Comunicación y Artes Audiovisuales por el ITESO y con una Maestría en Documental de Creación por la EICTV en Cuba. Sus películas han sido exhibidas internacionalmente, en festivales como el FICG, Shorts México, Doqumenta, FICM, Doc Buenos Aires. En países como Estados Unidos, Cuba, India y Argentina. Además de haber sido beneficiado por encuentros de creación y mercado como DocsMx, CC Doc, Secretaría de Cultura, GoodPitch y Tribeca All Access, para la realización de su primer largometraje documental como director.

Contacto: acuna.aam@gmail.com

Índice

Introducción

Alina Peña Iguarán

Edgardo Íñiguez

Escombrera: El peso de la paz

Ludmila Ferrari

Imaginación política en Lavorare con Lentezza: Persistir, resistir y sublevarse en la era de la bio y necropolítica

Mario Morales Domínguez

Necropolítica, biotecnología y posthumanidad en Oryx y Crake, de Margaret Atwood

Francisco Javier Cortazar Rodríguez

Se permite estar aquí / Loitering Permitted Here. Aproximarse a los migrantes a través del arte como práctica social

Jorge Francisco Sánchez-Jofras

Silencio, poder y violencia: Necroescrituras en “Lo que no pueden decirnos” de Emiliano Monge

Edgardo Íñiguez

Habitar los testimonios, resignificar los datos. Notas desde los proyectos. Relatos personales, cuerpo y memoria

Manuel Acuña

Alina Peña Iguarán

Gabriel Sánchez-Mejorada

Semblanza de autores